REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXXII. Band. 3. Heft.



BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1909.

Vitruv und die Renaissance.

Von **Fritz Burger.**

Unter Einfluß der Naturwissenschaften sind auch in der Geschichte der Kunst fast alle Zäsuren verschwunden, der Entwicklungsgedanke hat sich allen Schranken zum Trotz auch hier siegreich durchgesetzt. Man will in dem romanischen und gotischen Stil längst nicht mehr gegensätzliche Erscheinungen, sondern nur mehr eng miteinander verbundene Phasen der Entwicklungsgeschichte der Baukunst sehen, und dasselbe gilt für die antike und christliche Kunst. Denn statt von altchristlicher Kunst müssen wir heute von christlicher Antike sprechen und die Wurzel der christlichen Baukunst zum mindesten teilweise auf kleinasiatischem Boden in spät-hellenistischer Zeit suchen. Πάντα ῥεῖ! Um so wichtiger sind uns feststehende Punkte geworden, wie sie uns große Persönlichkeiten des Altertums zu geben vermögen, deren Wirksamkeit die Jahrhunderte der christlichen Epoche der Kunstgeschichte hindurch den Wandel der künstlerischen Anschauungen überdauert. Sie sind zeugende Kräfte, die in den einzelnen Perioden der Geschichte die verschiedensten Früchte gezeitigt haben und eben hierdurch als Wahrzeichen des Verhältnisses der Zeit zur Antike dem Beobachter eine Art Wertmesser für die Eigenart der Kultur zu liefern vermögen. Solche Persönlichkeiten sind nicht zahlreich. Vitruv ist eine der wichtigsten und interessantesten. Was Aristoteles und Plato auf philosophischem, das bedeutet Vitruv auf künstlerischem Gebiete für die beiden Jahrtausende der nachchristlichen Zeit. Er ist freilich nicht wie jene einer von den ganz Großen gewesen, vielmehr vielleicht durch Zufall und Geschick[1]) als durch geniale Begabung in den Strahlenkranz der Ewigkeit getreten. Er war mehr der stellvertretende Vermittler als der flammenzüngige Apostel, durch den die antike Vergangenheit Zwiesprache hielt mit der jungen Zukunft, die ihr, der nie alternden, in inbrünstiger Verehrung und Bewunderung zu Füßen saß. Vitruvs Buch de architectura ist als eines der wenigen schriftlichen Zeugnisse dieser großen Vergangenheit von den jungen

[1]) S. Aug. Thiersch, Die Proportionen in der Architektur (Handbuch der Architektur, herausg. v. Durm IV, 1, 63), wo auf die richtige Stelle und die Tautologien der Definitionen aufmerksam gemacht wird.

Geschlechtern von Anfang an mit Andacht und lernbegierigem Eifer studiert worden, und die Originalität seiner merkwürdigen Organisation hatte stets eine unwiderstehliche Zaubermacht ausgeübt. Das Buch schien die weisen Sprüche und Regeln zu enthalten, durch die auch das Geschlecht der Kleingeborenen wieder in die hohen lichten Sphären antiker Schönheit sich zurückfinden konnte. Hierin liegt wohl der Schlüssel zu dem Geheimnis der fabelhaften Wirkung, die Vitruvs Schrift auszuüben berufen war. Von den Zeiten römischer Kaiser an ragt der Geist dieses Mannes über Karls des Großen Tage und die Renaissance mit den ihm eigentümlichen Anschauungen bis in das 19. Jahrhundert hinein als ein typischer Vertreter der Theorie auf dem Gebiet des künstlerischen Schaffens, als das angebetete Urbild der Kunstanschauung der Antike. Weitaus die größte Bedeutung freilich hat Vitruv für das Zeitalter besessen, das am meisten ehrfurchtsvoll und verlangend nach den goldenen Tagen antiker Kunstblüte gesehen und sich als der eigentliche Erbe und Mehrer ihrer Größe betrachtet hat, die Renaissance! Der Einfluß, den die Vitruvschen Schriften auf sie ausgeübt haben, hat überhaupt eine symptomatische Bedeutung; denn der Geist, der sich ihnen hingab, ist dem verwandt, der sie schuf, Vergangenheit und Gegenwart reichen sich hier die Hand.

Als Vitruv sein Werk verfaßte, beugte sich vor dem Zepter des römischen Kaisers fast die ganze Welt. Aus dem römischen Stadtstaat war ein riesiges Reich geworden, an Stelle der Civitas war das Imperium getreten. Das Nationalbewußtsein der einzelnen Völkerschaften mußte dem Gedanken der Reichseinheit geopfert werden, und die sich hieraus entwickelnden kosmopolitischen Tendenzen machten ihren nivellierenden Einfluß nicht nur auf geistigem und politischem, sondern auch auf religiösem und künstlerischem Gebiet geltend[2]). Überall strebt man nach einer idealen Einheit. Der Erfolg des Christentums beruht eben nicht zum geringsten Teil darauf, daß es diesen kosmopolitischen Tendenzen entgegenkam und an Stelle der nationalen Gottheit die weltumfassende Idee der Gotteskindschaft setzte. Auf dem Gebiete der Kunst ist ideale Einheit gleich der Norm. Die künstlerische Norm aber fand man nach den wirren Formen des hellenistischen Barocks in der einfacheren Sprache des fünften Jahrhunderts, und genau wie eineinhalb Jahrtausende später das napoleonische Kaisertum, so bespiegelt sich auch hier das Imperium in den feierlich pathetischen Linien strenger, phidiastischer Formenwelt. Nun wurde der Begriff »klassischer Kunst«, »klassisches Altertum« geprägt als eine Art Protest gegen die individualistischen Tendenzen der vorangegangenen Zeit. An Stelle der individuellen Produktion trat die objektive Reproduktion, an Stelle der intuitiven, gefühlsmäßigen

[2]) S. Handbuch zum Neuen Testament I, 2 die hellenistisch-römische Kultur v. Paul Wendland.

die verstandesmäßige Erfassung und Behandlung künstlerischer Probleme. Das Ideal wurde Gesetz und dies Gesetz wurde durch Vitruvs Schriften für das Gebiet der Architektur theoretisch formuliert. Jahrhunderte lang galten sie als das Glaubensbekenntnis antiker Kunst, bis erst in unseren Tagen Wert und Eigenart der Schrift durch die historische Forschung bestimmt und in ihr das letzte erstarrte Glied einer unendlich reicheren und vielseitigeren Kunstentwicklung erkannt wurde. Wir wissen nicht, ob und inwieweit im Mittelalter vitruvianische Ideen fortlebten. Jedenfalls aber hat gleich der erste Kaiser, der auf den Trümmern römischer Macht ein neues Reich aufgebaut, Karl der Große, zu Vitruvs Schriften gegriffen, und seinem eifernden Interesse verdanken wir die Erhaltung dieser Schrift. Mit der sinkenden Kultur scheint auch sie wieder für einige Jahrhunderte der Vergessenheit anheimgefallen zu sein, bis sie im Jahre 1414 in der Benediktiner-Abtei von Monte Cassino neu entdeckt wurde. Das war kein Zufall, denn es bedurfte des Eifers wie des Verständnisses des Finders. Ein neues Zeitalter zog im Morgenrot der Renaissance herauf. Knapp ein Jahrzehnt vorher war Donatello und Brunellesco nach Rom gewandert, um nach künstlerischen Zeugen des einstigen Weltreiches zu forschen und an ihnen zu lernen. Selbst die Erde wurde in heißem Wissensdurste aufgewühlt, und wie diese beiden, so blickte gleichsam das ganze Zeitalter sehnend nach den Wundern der Vergangenheit. Nun konnte man auch noch in Vitruvs Schriften den Worten eines Römers selber lauschen, die den Schlüssel zu dem geheimnisvollen Reich antiker Schönheit zu geben schienen. Darin lag für die Zeit der Zauber der 1485 zum erstenmal erschienenen Schriften Vitruvs. Denn nicht das Griechentum, sondern Roms Pracht und Macht beherrschte die Phantasie. Das Rom der Kaiser wurde von dem der Päpste abgelöst. Schon Petrarca hatte ja begeistert an Giovanni Colonna geschrieben: »Das Rom der Wirklichkeit ist mächtiger als das meiner Phantasie, seine Reste sind gewaltiger, als ich erträumte!« Augustus war der Märchenkaiser wie Virgil der lorbeergekrönte Dichter des Imperiums, der ja auch Dante durch die schauerlichen Wunder des Jenseits schützend geleitete. Annähernd zur selben Zeit hatten Flavio Biondo und Poggio Bracciolini ihre Studien der antiken Denkmäler und Schriftsteller in Rom begonnen. Das didaktische Element der Zeit war für alles Theoretische ganz besonders empfänglich, und unterweisende Tendenzen treten schon in den Kommentarien des Ghiberti auf [3]. Dazu kommt allgemein die auch in der Literatur, besonders der humanistischen, sich stark fühlbar machende formalistische Tendenz. Auf formale Bildung ging ja schon die Frührenaissance aus, und sie bildete gegenüber dem Individualismus bezw. seinen Auswüchsen

---

3) Frey, Il codice Magliabechiano 1892. Einleitung.

eine Art passive Resistenz in der künstlerischen Entwicklung, bis schließlich in Künstlern wie Fra Bartolomeo und Raffael das Formale das Übergewicht bekam und die Hochrenaissance aus der Wiege gehoben wurde.

Dies muß man sich vor Augen halten, will man den Einfluß Vitruvs schon bei Brunellesco und besonders bei Alberti verstehen. Dazu kam, daß universalistische Ideen, von denen ja auch Vitruvs Buch durchdrungen ist, schon frühzeitig in der Renaissance auftauchen. Pico della Mirandola glaubte an eine einheitliche Ordnung der Schönheit der Welt im Wissen. Aber dies und das eifernde Interesse gegründet auf die Verwandtschaft des Fühlens ist's nicht allein, das den tiefgehenden Einfluß Vitruvs auf die Renaissance erklären könnte. Die wissenschaftliche Fundamentierung künstlerischer Probleme war in dem Hauptherde der Renaissance, in Florenz, vielleicht der wichtigste Faktor für die Entwicklung der Kunst. Am nachdrücklichsten trat sie vielleicht gerade bei dem Altmeister der Renaissancebaukunst Filippo Brunellesco auf. In seinen Schöpfungen beginnt die Antike mit einem Schlage sich durchzusetzen. Die Säule tritt wieder an ihren alten angestammten Platz: in die Vorhalle des Tempels und wird das Grund- und Leitmotiv aller baulichen Ideen. — Darin liegt nicht allein die Bedeutung Brunellescos in diesem Zusammenhang. Das wichtigste ist, daß Brunellesco den Versuch machte, die traditionelle Empirie auf den Boden der Wissenschaft zu stellen, d. h. also die praktische Erkenntnis zu erweitern und wissenschaftlich zu vertiefen. Der klassische äußere Ausdruck für diese harmonische Durchdringung wissenschaftlicher und künstlerischer Elemente war die Kuppel des Domes von Florenz, in dem die sieghafte Überwindung statischer Schwierigkeiten zugleich einer unübertrefflichen künstlerischen Form entspricht. Wieweit freilich geniale Intuition hier von der Empirie und wissenschaftlicher Erkenntnis zu trennen ist, wird niemals entschieden werden können. Das bauliche Geschick Brunellescos beruht wohl doch zum größeren Teil auf »praktischer Aktualität«, die er während seiner Studienzeit in Rom und beim Entwurf der Kuppel entfaltet hat. Jedenfalls ist auch bei Brunellesco — und das ist der hier nicht genug zu betonende springende Punkt — die Statik noch mehr oder minder identisch mit der »schönen« Proportion. Eine statische Berechnung aller Bauglieder ist unter Einwirkung des Eisens und der Trennung von Ingenieur und Architekten eigentlich erst in unserem bezw. dem vorigen Jahrhundert allgemein üblich geworden. Darin liegt vielleicht überhaupt eines der tiefsten Probleme der Baukunst begründet, daß eine Sehöpfung wie die Kuppel von Santa Maria del Fiore aus einem fein ausgeprägten statischen Instinkt hervorgegangen ist, der aber dabei auch notwendig das Künstlerische zugleich treffen mußte. Konstruktion und Dekoration durchdringen sich nicht nur, sondern sind überhaupt ein und dasselbe. Man lese nur die Be-

gründung, die Brunellesco für die Doppelkuppelform angibt. Der Größe der Tat Brunellescos wird man sich aber erst dann voll bewußt, wenn man sich klarmacht, daß er gleichzeitig mit souveräner Sicherheit die antike Form in den Dienst seiner Ideen stellt. Man könnte sich wohl denken, daß diese Zeit auch ohne Vitruv zu dem gekommen wäre, zu dem sie gekommen ist, insofern eben die Statik oder besser die konstruktiven Probleme einer theoretischen Festlegung bedurften, die aber zugleich auch eine theoretisch-akademische Fixierung der Proportionen sein mußte. Daß Brunellesco die grundlegenden Gesetze der Mechanik kannte, hat damit wenig zu tun.

Brunellesco muß spätestens im Jahre 1435 mit den Schriften Vitruvs bekannt geworden sein, da ihm Leo Battista Alberti die in diesem Jahre fertiggestellte Schrift »della pittura« widmet, die die Kenntnisse eines Teiles der Bücher Vitruvs voraussetzt. Daß Brunellesco selbst die Schrift Vitruvs schon vorher gekannt habe, ist mit Rücksicht auf dessen beschränkte Sprachkenntnisse, wie Fabriczy nachgewiesen hat[4]), unwahrscheinlich, und deshalb hat auch dessen Lehre erkennbaren Einfluß auf ihn nicht ausgeübt, trotzdem er gewissen Tendenzen des Buches durch die Art seiner Kunstübung schon verwandt gewesen sein mußte. Aber dieser Konnex von Künstler- und Literatentum, von Theoretikern und Praktikern ist bezeichnend für die damalige Zeit, und aus diesem Zusammenhang erklärt sich die wunderbare Logik, mit der sich die künstlerische Blüte hier auf allen Gebieten entfaltet, erklärt sich aber auch der Erfolg, den Leo Battista Alberti mit seinem wesentlich auf Vitruv fußenden Buche »ordini architettonici« nun in ganz Italien erzielen konnte. Was Wunder, daß man nun, nachdem man in Brunellescos Bauten die Antike neuverjüngt aus dem Schutte hatte erstehen sehen, die Antike, in der das rasch erstarkte Nationalitätsgefühl so gerne die eigentliche Heimatkunst der verhaßten deutschen Gotik gegenüber erblickte, mit wahrer Gier sich auf ein Buch stürzte, das die Geheimnisse antiker Kunstschönheit in klar gefaßten Regeln zu offenbaren schien.

Damit begann mit den schwachen Anfängen in Cennino Cenninis Schriften die erste Spaltung zwischen Theorie und Praxis, das erste Zeichen zum Kampfe zwischen nüchternem, erwägendem Verstande und freier, individualistischer Entfaltung künstlerischer Instinkte, ein mit Notwendigkeit in bestimmten Perioden der Kunstgeschichte auftretender Gegensatz, der von da ab für die Geschichte der italienischen Kunst besondere Bedeutung gewinnt. Aber indem Alberti Vitruv sich zum Muster nimmt, unterscheidet er sich doch prinzipiell von dessen Anschauungen. Alberti müßte nicht der Sohn der Renaissance gewesen sein. Ist er doch, wie Voigt sagt, gleichsam das geistige Produkt einer Ahnen-

---

4) Fabriczy, Brunellesco.

reihe, die seit zwei Jahrhunderten die florentinische Luft geatmet. Mit Vitruv erkennt Alberti die ästhetischen Grundlagen der Architektur in der Geometrie, Optik und Mechanik. Es ist merkwürdig zu sehen, daß inmitten der bunten, in Farben und Formen schwelgenden Pracht des Quattrocento ein Theoretiker mit geometrischen Ornamenten als den Symbolen der »reinen« Philosophie, die Wände dekoriert sehen will. Schon hierin gibt sich deutlich genug der Einfluß des Vitruv zu erkennen. Wie dieser, so weist auch Alberti immer und immer wieder den Baumeister auf die Natur hin, beide verlangen Universalität des Wissens und Könnens und bei beiden nimmt der Künstler die höchste soziale Stufe ein. Vitruv meint, indem er das regelmäßige und unregelmäßige Mauerwerk vergleicht, das erstere sei allein das schöne, und wenn der Palazzo Rucellai wirklich von Alberti ist, dann war er der erste, der analog den Regeln des Vitruv an Stelle der unbändigen, gewaltigen Blöcke, die Brunellesco in den Mauern des Palazzo Pitti aufeinandertürmte, regelmäßige, geschliffene, von feinen Pilastern gegliederte Quadern setzte,. Der Verstand begann hier schon ernüchternd, freilich auch klärend, auf die junge, überschäumende Kunst einzuwirken. Durch den Einfluß des Vitruv tritt der Akademismus in seinen ersten schwachen Anzeichen zweifellos schon bei Alberti auf, beide eifern ja auch gegen jeden Überschwang und jedes Protzentum in der Baukunst. Nur durch die zügelnde Macht des Verstandes ist die Eurhythmie des Gebäudes zu erreichen. Dagegen sind bei Alberti Ausführungen über Form und Proportionon der Räume viel umfangreicher. Er geht auf das Problem der Raumgruppen, die verschiedenen Konfigurationen von Räumen sehr detailliert ein, das Bewußtsein, daß Architektur Kunst des Raumes und der körperlichen Massen ist, kommt hier viel energischer zum Durchbruch[5]. Aber Alberti bleibt, und das ist der nicht genug zu betonende Grundunterschied in der Anschauungsweise der beiden großen Theoretiker, streng noch in der national florentinischen Kunst befangen, während das Auge des Schriftstellers der römischen Kaiserzeit über die Welt hinschweift. Vitruv ist Kosmopolit. Alberti konnte das nicht sein, denn er stand eben noch teilweise auf dem Boden des »Quattrocento«, trotzdem er in seinen Bauten die Hochrenaissance einleitet und der eigentliche Vater der »vitruvianischen Akademie« des 16. Jahrhunderts gewesen ist. Daher auch manches Ungegorene und Widerspruchsvolle in seinen Schriften. Obwohl er gegen alles Barocke eifert und in Zahlen die Ordnungen und Regeln antiker Kunstweisen aufstellen will, meint er doch, erst vom Maler habe der Baumeister seine

---

[5]) Daß es sich hier mehr um das Postulat eines Gedankenbildes handelt, ist klar. S. Burckhardt, a. a. O. 89. Palladio hat diese Ideen theoretisch und praktisch fortgebildet.

Säulen und Gebälke kennen gelernt, während Vitruv die Malerei zur Hilfskunst der Architektur herabdrückt. Hier treffen die Gegensätze des freien, malerischen, individualistischen Stiles und der strengen, akademischen Regel in einer Person aufeinander. Symmetrie fordert Vitruv; einer freieren malerischen Auffassung huldigt Alberti. Er meint: Nicht eine Linie soll das Ganze beherrschen, da gewisse Teile schöner seien, wenn sie groß, andere wenn sie klein sind, die einen, wenn sie in geraden die anderen, wenn sie in geschwungenen Linien verlaufen. Daher kann Alberti sich auch ein Bauwerk nur in der entsprechenden landschaftlichen Umgebung denken. Seine Bauwerke, die Vertreter der Praxis, strafen freilich seine Theorie Lügen. Dagegen hat er dem theoretisch geforderten, proportionellen Rhythmus, seiner berühmten »concinnitas«, derzufolge man ohne Schaden für die Wirkung des Bauwerkes nichts hinzu-, nichts hinwegnehmen dürfe, auch in der Praxis Rechnung getragen. — Alberti verlangt eine malerische Stadtanlage unter Vermeidung geradliniger Straßenzüge genau wie in unserem individualistischen Zeitalter. »Die Stadt wird größer (!) erscheinen, die Häuser sich allmählich und abwechselnd dem Auge darbieten, der Schatten nie ganz fehlen, der Wind gebrochen, die Verteidigung gegen die Feinde leichter sein.« Vitruv verlangt nach dem Vorgange des Hippódamos von Milet eine regelmäßige Anlage der Stadt nach den Himmelsrichtungen und zwar so, daß die Winde durch die Häuser abgehalten werden. Das Technische hat bei ihm also hier den Vorzug gegenüber dem Ästhetischen. Mit überraschender Schärfe ist in Vitruvs baukünstlerischen Anschauungen auf die anthropomorphen Grundlagen des architektonischen Schaffens hingewiesen[6]), stellenweise versucht er sich sogar zu einer universellen Ästhetik durchzuringen, indem er auf die Gemeinsamkeit der Künste und der Natur hinweist, ein Standpunkt, der von Alberti nur äußerlich übernommen wurde. Nicht minder überraschend ist Vitruvs Rationalismus in der Baukunst, wie er sich nicht annähernd bei Alberti findet. Das Material, das die Örtlichkeit aufweist, soll nach Vitruv den Bau und damit den Stil bestimmen und das Klima, nicht minder der Zweck des Ganzen berücksichtigt werden, der zugleich (und hier erscheint uns Vitruv als ein ganz moderner Ästhetiker) in dem

---

[6]) Ähnliches findet man dann später sehr energisch und freilich allzu gegenständlich ausgedrückt bei dem Biographen Brunellescos Antonio di Puccio Manetti, der im Grundriß der Basilika die Gestalt eines am Boden ausgestreckten Menschen wiederzuerkennen glaubt, auch bei Filarete wird dann von der Verwandtschaft der Gebäude mit dem menschlichen Leib gesprochen. Francesco di Giorgio Martini sagt im 4. Kap. des 4. Buches seines Architekturtraktates „che le proporzioni dei templi sono dedotte da quell' uomo“.

Äußeren des Werkes gleichsam psychisch zum Ausdruck kommen soll. Für das Heiligtum des Mars und Herkules fordert er nämlich dorischen Stil, für Venus und Proserpina korinthischen, während Juno und Diana durch einen jonischen Bau geehrt werden sollen. Bei Alberti findet sich naturgemäß nichts von dieser universellen, kosmopolitischen Ästhetik des Vitruv.

Auch von einem streng historischen Standpunkt, wie ihn Vitruv in dem sehr lesenswerten Vorwort zum 7. Buche einnimmt, worin er auf die Beachtung des in der Vergangenheit auf theoretischem und praktischem Gebiete Geleisteten hinweist, kann bei Alberti keine Rede sein. Vitruv betont damit die Entwicklung der Kunst, die Tradition. Bei Alberti sind die Bauformen gesetzlos und wandelbar, wie es jedem beliebt. Ja, er empfiehlt direkt den Bruch mit der Tradition, was sich bei ihm als Quattrocentisten wohl begreifen läßt. Auch hier trifft sich der individualistische, freiheitliche und der akademische Standpunkt, wie andrerseits die national eng umschriebene Renaissancekunst und die kosmopolitische römische. Für Vitruv liegt die Schönheit in den zahlenmäßigen Verhältnissen; Alberti übernimmt dies wohl, aber mit dem wichtigen Zusatz, daß ein unergründliches Etwas erst das Künstlerische ausmache; Quid piam, quod quale ipsum sit, non requiro! Ist ja auch das Urteil nach ihm eine »soluta et vaga opinio«. Von den zeitgenössischen Architekten Vitruvs, von all den genialen Baumeistern des Pantheons, der Konstantinsbasilika wissen wir nichts. Bei Alberti ist der ganze Zweck des Bauens eine Verherrlichung des Baumeisters, und er selbst wünscht, daß, wer auch immer von ihm lerne, ihn durch sein Portrait an seiner Schöpfung zum Danke verewigen soll. Außerordentlich interessant ist daher auch der Tadel, den Alberti über das gotische Kircheninnere ausspricht. Denn die hervorgerufene andächtige Stimmung hindere den Beschauer, auf die Schönheit des Baues und die Verdienste des Architekten zu achten. Wer das Innere der Pazzikapelle in Florenz mit offenen Augen betritt, begreift, woher diese Anschauungen kommen. Die ornamentale Überladung mit Heiligenbildern, Teppichen usw. hatte man bis zum Überdruß satt, aber nicht nur der Sache, sondern auch (und das ist eben bezeichnend) der Person wegen. Hier kommt die ganze, unersättliche Ruhmessucht der Renaissance, der natürliche Ausfluß der freien, individualistischen Tendenzen der Zeit elementar zum Durchbruch. Alberti war der Florentiner Renaissance-Aristokrat, der vom Schreibtische aus den Baumeistern seine Pläne diktierte; den Bau selbst auszuführen, war unter seiner Würde. Nach seiner Meinung ist der Baumeister eine über alles erhabene Künstlernatur, wie er selbst sagt, ein Staatsweiser, und wer die Kuppel Brunellescos oder Michelangelos besteigt, der gibt Alberti recht.

Vitruv blieb auch in dieser Beziehung rationalistisch. Er weiß von dieser Vergötterung des Künstlers nichts. Er legt Gewicht auf die Konventionalstrafe und die Einhaltung der Baukosten, für die der Baumeister mit der Einlage des Vermögens haften soll. Ganz im modernen Sinne fällt Künstler- und Unternehmertum bei ihm schon zusammen. Nicht uninteressant ist auch das Verhältnis beider Schriftsteller zu den Leibesübungen. Hier der Widerwille des Römers gegen die verrohte Gladiatoren-Athletik — eine die christliche Askese vorbereitende Erscheinung — dort das ganze jugendliche Kraftbewußtsein des Quattrocento mit seiner Sehnsucht nach dem vollendet durchgebildeten nackten Körper und den Heroen giechischer Palästra. Zu dem ästhetisch-wissenschaftlichen Element des Vitruv kommt bei dem Humanisten Alberti zugleich das ethische, der schöne Leib beherberge auch eine schöne Seele, einen scharfen Geist, einen sittlichen Willen. Ethik und Ästhetik bedingen sich bei Alberti gegenseitig. Vitruv bleibt hier nur am äußerlichen Eindruck, am Ästhetischen der Form stehen. — Der »ratio formitatis, utilitatis, venustatis« des Vitruv entspricht die »Formitas, salubritas, convenitas« des Alberti, die beide bei der Anlage eines Bauwerkes fordern.

Der Eindruck des Buches Albertis in Italien schien doch sogleich ein ungeheurer gewesen zu sein, und schon Ugolino begrüßte in seinem Buche de illustratione urbis florentiae Alberti mit dem passendsten Verse: »Nec minor Euclide est Albertus vincit ipsum Vitruvium«, noch Rabelais stellt ihn als gleichbedeutend neben Vitruv. Der Einfluß Albertischer Ideen macht sich natürlich theoretisch wie praktisch sogleich in Florenz selber geltend. Zunächst sind die sei's mittelbar oder unmittelbar mit Alberti zusammenhängenden Bauten wie der Palazzo Rucellai zu nennen, dessen mutmaßlicher ausführender Architekt Bernardo Rossellino die Papststadt Pienza ganz im Geiste jener neuen Theorien erbaute, wobei die Säule das Grundmotiv der Dekoration auch für die Kirchenfassade bilden sollte. In der Theorie hat der Florentiner Filarete die Gedanken Albertis aus der klaren Luft sachlicher Theorien in die nebelhafte Sphäre einer märchenhaften Phantasie geführt und sein Buch in ein novellistisches Gewand gekleidet. Er ist zwar ein »Gesinnungsgenosse« Brunellescos und Albertis, aber er bleibt doch mehr auf der Oberfläche haften, wie er ja selbst die fruchtbaren Gedanken praktisch nicht zu verwerten verstand, ein rechtes Kind seiner Zeit, das sich dem Wirrsal der Anschauungen nicht zu entwinden vermochte.

Bezeichnenderweise am frühesten fanden die Albertischen Ideen in Rom Eingang. In Italien hatte am Ende des 15. Jahrhunderts sich die individualistisch-malerische und die akademisch-klassizistische Richtung zu zwei Extremen herausgebildet, und es war nur Logik der Entwicklung, wenn Alberti in dem Francesco Polifilo der Antipode erstand, der in seinem archi-

tektonisch-allegorischen Roman Hypnerotomachia einer märchenhaften Phantastik das Wort redete[7]), die auch in den Gemälden der Zeit und teilweise einer Reihe dekorativ architektonischer Schöpfungen, wie etwa denen Benedetto da Majanos ihre Triumphe feierte. In seiner Mediceerkapelle redet Michelangelo in der Architektur wie Plastik eine ganz persönliche Sprache. Er hat wie keiner vor ihm der Architektur den Stempel der Persönlichkeit aufzudrücken verstanden. Sie ist nur Dienerin seines Willens, das gefügige Wachs in den eigensinnigen Händen des Genius. Aber das scheinbar Willkürliche, Regellose trägt doch noch das Gesetz in sich. Michelangelo war der Antipode der Vitruvianer, aber doch einer, der Vitruv mit der Achtung des Meisters vor dem Meister gegenübergestanden hat. In einem Briefe vom 7. Dezember 1532 schreibt der Kanonikus Giovanni Norchiati an Michelangelo, daß er mit seiner Vitruv-Übersetzung beschäftigt sei und nach Rom zu gehen beabsichtige, um die antiken Bauten für seinen Kommentar zu studieren. Michelangelo hat ihn hierbei unterstützt[8]). Und wer Michelangelos kapitolinischen Bau aufmerksam betrachtet, wird finden, daß er in der Durchführung der Säulen durch beide Geschosse und der beherrschenden Stellung des bekrönenden Gebälkes in der Gesamtlage mit Palladianischen Bauten nicht allzusehr kontrastiert.

Am nachdrücklichsten, zugleich am faßbarsten, machen sich die Wirkungen Vitruvianischer Lehren an Bramantes Kunst geltend. Das darf freilich nicht mißverstanden werden. Die Einwirkungen Vitruvs sind in ihrer Art bei Alberti und Bramante zum Teil sehr verschieden. Das lag in der Natur der Sache.

Man wird finden, daß die Künstler der Renaissance, die von Vitruv bezw. Alberti ausgehen, eine Reihe von Eigentümlichkeiten in ihrer Kunst aufweisen, durch die sie bis zu einem gewissen Grade in Gegensatz zur Frührenaissance treten. Zunächst werden die Formen kräftiger, monumentaler, die Proportionen, namentlich in den Gesimsen feiner und richtiger abgewogen. Dazu kommt eine Vorliebe für die Säule. Die Bedeutung, zugleich aber auch die Gefahr der Vitruvianischen Lehren, wird durch nichts deutlicher als durch einen Vergleich der Fassade der Pazzikapelle Brunellescos in Florenz mit der von Sant' Andrea in Mantua, die Alberti entworfen hat. Hier die feinsinnige, vom Zweck geborne Anlage, freilich nicht ganz frei von proportionellen Fehlern und jener zauberischen, kindlichen Befangenheit der erwachenden Kunst; dort eine, wie Burckhardt sich ausdrückt, erzwungene, griechische Tempelfront, der mit ihren Säulen

---

7) S. Burckhardt, Gesch. d. Renaissance in Italien, 1891, 46ff.

8) Siehe Thode: Michelangelo und das Ende der Renaissance, I. 424. Frey, Briefe 334. Bemerkenswert ist, daß Michelangelos Marmortechnik auffallend immer mit der Lehre Albertis übereinstimmt. Quellenschrift f. Kunstgesch., Bd. XI, S. XXXIV.

und Giebeln jeder rationale Bezug zur drei-schiffigen Anlage der Kirche fehlt. Man sieht deutlich, wie Vitruv von Alberti mißverstanden wurde. Verlangte doch der Römer, daß der Zweck die Form geben soll, daß die Art des Inneren im Äußeren sich auszudrücken habe. Bei Alberti war eben noch die klassizistische Form die Hauptsache, und als Quattrocentist zerbricht er sich über den inneren Organismus des Bauwerkes nicht den Kopf und dies trotz des klar ausgesprochenen Strebens nach einer strengen, organischen Einheit der Fassade.

Bramante dagegen ist nicht nur künstlerisch, sondern auch in seinem Verhältnis zu Vitruv ein anderer. Der Tempietto, den er im Auftrage des spanischen Königs auf San Pietro in Montorio errichtete, erscheint wie ein freies Gedicht in Marmor auf die Prosa Vitruvs im achten Kapitel des vierten Buches, in dem er über die Peripteroi der Rundbauten spricht. Zum erstenmal erscheint die dorische Ordnung des Gebälkes hier in reiner Form, nachdem sich das ganze Quattrocento von den eigensinnig steilen Linien des Triglyphenfrieses mit auffälliger Scheu ferne gehalten hat. Durch die Einwirkung des Vitruv begann man in der Verwertung antiker Vorbilder kritisch zu werden, und jene wundersamen architektonischen Dekorationen, die die Architekturen des Marzuppini-Grabmals in Santa Croce zierten, wurden nun durch den historisch-kritizistischen Geist verdrängt. Zu diesen hierin epochemachenden Persönlichkeiten gehört Bramante. Doch darf man gerade bei ihm den Einfluß vitruvianischer Ideen nicht überschätzen. Bramante hat in seinen Arbeiten in Mailand, voran in San Satiro dem volkstümlichen Geiste norditalienischer Renaissance-Architekturen reichliche Konzessionen gemacht. Allgemein gesprochen ist freilich in diesem Einleben des Urbinaten in eine ihm doch relativ fremde Formensprache, eine Überschreitung der nationalen oder besser lokalen Grenzen der Kunst zu erkennen. — In dieser Hinsicht ist ihm nun derjenige, der zumeist als Bramantes Schüler gilt, Lionardo da Vinci, durchaus verwandt.

Als Lionardo sich um das Kuppelprojekt des Mailänder Domes bewarb, hat er nicht, wie die zeitgenössischen und späteren Baumeister in naiver oder wenn man will, roher Weise, neben den Formen der Vergangenheit, rücksichtslos und unvermittelt, die eigenen baulichen Absichten in seinem Kuppelbau verwirklicht, sondern der gotischen Architektur sich bedient, und die Form nur mit Rücksicht auf die Umgebung erdacht. Wie so vieles, hat Lionardo auch einen Traktat über die Architektur geplant. Leider ist dies fast das einzige, was wir darüber wissen. Immerhin können wir aus der Tatsache, daß Lionardo in fast all seinen Traktaten von Alberti bis zu einem gewissen Grade abhängig ist, schließen, daß er auch in der Theorie der Baukunst Albertis Ansichten nahe stand. Doch hätte er sicherlich in seiner Bau-Ästhetik den historischen Standpunkt ähnlich wie Vitruv mehr

betont; denn als Forscher wollte Lionardo nicht, wie Alberti, den Bruch mit der Vergangenheit.

Lionardo war Architekt und er rühmt sich dessen wiederholt. Von einer wissenschaftlichen Disputation vor dem Herzog von Mailand heißt es, daß ihr »der scharfsinnigste Architekt und Ingenieur und neuer Sachen kundige Erfinder Lionardo beigewohnt habe«.

Von Lionardos Architekturtheorien wissen wir freilich nichts. Daß die in den einzelnen Codices in Mailand, Paris und London erhaltenen Skizzen die engste Verwandtschaft mit den Skizzen Bramantes besitzen, will deshalb nicht viel sagen, weil es sich hier zumeist um mailändische Bauten handelt, bei denen die traditionellen Formen berücksichtigt erscheinen. Dazu sind die Zeichnungen zumeist so flüchtig und klein, daß wir von Detail und Proportionen keine Vorstellung erhalten. Immerhin nahe genug muß er als Architekt Bramante gestanden haben. In einer seiner flüchtig hingeworfenen Notizen, in denen er durch Worte ein Historiengemälde zu skizzieren scheint, kennzeichnet er die Architektur mit den Worten »Gebäude des Bramante«.

Da wenige Jahre, nachdem Vitruvs Bücher im Drucke erschienen, der Freund Lionardos, Luca Pacioli, nach dem Muster des Römers, sein Werk: »De divina proportione« herausgibt, kann jedenfalls kein Zweifel darüber bestehen, daß Lionardo mit Vitruv bekannt war und auch von seinen Theorien beeinflußt wurde. Wie weit, entzieht sich zunächst noch unserer Kenntnis. Wie Vitruv, so macht auch Lionardo Vorschläge zu Stadtanlagen, und wie bei diesem, beherrscht das praktisch-technische Moment ganz seine Ideen. Von den malerischen Stadtanlagen des Alberti hören wir nichts mehr. Aber von Trottoirs, Kanalisierung, Gruppierung der Häusertrakte nach der praktischen Seite usw., und wenn Lionardo seine Ideen hätte verwirklichen können, wäre ein Städtebild entstanden, das der modernsten deutschen oder amerikanischen Stadt recht ähnlich hätte sehen müssen. Freilich Schematismus und Akademismus wies Lionardo weit von sich.

Weit mehr als dieser Riesengeist gehört Raffael dem Kreise jener, von Vitruv ausgegangenen, theoretisierenden, antikisierenden Richtung an. Er muß mit Bramante als der eigentliche Klassiker der freieren Richtung derselben betrachtet werden. Der Tempietto, der ebenso wie auf der analogen Schöpfung Peruginos, auf dem Sposalizio Raffaels im Hintergrunde erscheint, geht möglicherweise auf die Intentionen Luciano da Lauranas zurück, mit dessen Kunst dieses noch etwas zierliche Bauwerk die innigste Verwandtschaft hat[9]).

---

9) In die Anschauungen, die am urbinatischen Hofe über baukünstlerische Probleme herrschten, ist der bekannte Brief Federigos vom Jahre 1468 bezeichnend:

Erst in Rom kommt Raffael ganz unter den Bann Bramantes des großen Schülers Lucianos. In der Predigt Pauli in Athen kopiert er fast den Tempietto des Bramante und in der wundervollen Halle der Schule von Athen in den Stanzen des Vatikans läßt er mit dem Pinsel die Ideen Bramantes für Sankt Peter vor unseren Augen erstehen. Ähnliches gilt natürlich auch von seinen Palästen, voran der Fassade des ehemaligen Palazzo dell' Aquila in Rom. Er war der erste Generalkonservator der antiken Monumente Roms, die man bis dorthin mit unglaublichem Vandalismus behandelt hat. Die wissenschaftliche Schätzung der in Trümmer geschlagenen Kunstwerke ging mit der Wertschätzung und dem Studium der theoretischen Schriften des Vitruv Hand in Hand. In einem Briefe führt Raffael selbst an, was er dem römischen Schriftsteller verdanke. Es war kein Zufall, daß dieser Brief aus dem Jahre 1514 an den Grafen Castiglione, den Theoretiker des gesellschaftlichen Lebens gerichtet war. »Ich möchte gerne die schönen Formen der antiken Gebäude wiederfinden, weiß aber nicht, ob mein Flug nicht ein Icarus-Flug sein wird; Vitruv gibt mir viel Licht, aber nicht so viel als genug wäre[10].« Wie uns Calcagnini berichtet, hat sich Raffael von Fabio Calvi den Vitruv übersetzen lassen, wobei es in den daran sich knüpfenden Disputationen trotz aller Begeisterung freilich auch nicht an Widersprüchen gefehlt hat. Raffael fühlte sich eben noch stark auf dem Boden eigener Kunst.

Peruzzi plante eine Herausgabe der antiken Denkmäler Roms und nach Vasari entwarf er den Dom von Carpi nach den Regeln des Vitruv.

Inzwischen war die Kunst in Italien allerorts zur höchsten Blüte gelangt. Rom war das Erbe der florentinischen Kunst zugefallen und der Glanz der ewigen Stadt überstrahlte zum zweitenmal die Welt. Das mußte in erster Linie die lokale Kunst büßen, an der Italien im Quattrocento so unendlich reich war.

Rom zog alle Künstler an, und von Rom aus zogen sie mit römischen Ideen wieder hinaus. Die Kunst war ebenso wie das Denken kosmopolitisch geworden. Im Jahre 1486 hatte Pico della Mirandola noch in Rom seine denkwürdige Rede von der Würde des Menschen gehalten. Der Mensch in seiner Schönheit und Würde stand im Mittelpunkt der Betrachtung, und noch in Lionardo klingt diese berauschende Lehre von einem antiken Gottmenschentum nach. »Der Mensch kann alles aus seiner

»Die Architektur ist gegründet auf Arithmetik und Geometrie, welche zu den vornehmsten unter den sieben freien Künsten gehören, weil sie den höchsten Grad von Gewißheit in sich haben.« Gaye, Carteggio, I, 214 vgl. 274.

[10]) »Vorrei trovare le belle forme degli edifizi antichi, ne' so se il volo sara d' Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti.« Bottari, lettere pittoriche, I, 52.

Kraft.« Nun weitet sich der Blick und Geist, man erkennt die großartige Einheit des Universums, die Unbegrenztheit von Raum und Zeit. Durch die Entdeckung des Kopernikus tritt die Erde und mit ihr der Mensch aus der ihr zugewiesenen Stellung heraus. Die alte Weltanschauung stürzt und Giordano Bruno ist der erste, der die ästhetische Harmonie des nun zum Unendlichen erweiterten Weltganzen erkennt. In ihm erhält der Neuplatonismus der römischen Kaiserzeit eine neue Form. Über die Individuen und die Nationen hinweg schreitet der Kosmopolitismus, und wie Wissenschaft und Philosophie, nahm auch die Kunst ein kosmopolitisches Gepräge an, für das naturgemäß das geistige und künstlerische Zentrum der Welt, Rom, tonangebend blieb. Man ging vom Humanismus zur Wissenschaft über und in diesem Augenblick wird Vitruv zum Dogma erhoben.

Der Zeitgeist drängte von selber dazu, nach einer allgemeinen, feststehenden Formel für die Kunst zu suchen. Im »Cortigiano« wurde die Norm für Anstand und Sitte gefunden. Wie in der Philosophie auf Plato und Aristoteles, so griff man auch auf dem Gebiete der Baukunst zu dem Vorbild, das ja ohnedies seit langem die Geister beschäftigt hatte, Vitruv. Auf dem Gebiet der Baukunst tat man das gleiche wie in der Dichtkunst, indem man von der mehr individuellen Reproduktion zur Imitation überging.

Ins Jahr 1521 fällt die Übersetzung Vitruvs von Cesare Cesariani, 1536 folgte die von Giambatista Caporali. Im Jahre 1542 endlich erfolgte die Gründung der vitruvianischen Akademie, in der nun bezeichnenderweise nicht die Künstler, sondern Gelehrte und Humanisten die führende Rolle spielten. Wie Claudio Tolomei berichtet, war beabsichtigt, nicht nur die antiken Bauten Roms, sondern ganz Italiens neu aufzunehmen. Mit der dogmatischen Verehrung der Schrift ging notwendigerweise auch die der Kunst Hand in Hand, und dies antiquarische historische Interesse schmiedete den Dolch, der der nationalen Kunst den Todesstoß versetzen mußte. Der vitruvianische Text ist Gesetz geworden, von dem abzuweichen man für Sünde hält. Hand in Hand damit geht das Erwachen des historisch-philologischen Geistes. Man hat Vergleiche darüber anzustellen beschlossen, inwieweit die antiken Bauten mit den Lehren Vitruvs tatsächlich übereinstimmen. Freilich war man naiv genug, zu glauben, daß diese Riesenarbeit in drei Jahren vollendet sein könnte. Grollend erhebt da Michelangelo sein Haupt. Er ist aus anderem Gusse. Dem individualistischen Gewaltmenschen, der über das Erbe Donatellos wachte, war dies Treiben ein Greuel. Er wollte mit seiner Faust, wie er sagt, die Ketten und Schlingen wieder zerreißen, welche man hier der Baukunst anzulegen sich bemühte. Denn er für seine Person halte sich weder auf ein antikes noch

auf ein modernes Gesetz verpflichtet [11]). Aus ihm spricht nicht nur der Renaissance-Mensch, sondern auch der Vater des Barock, und siegreich hat sich seine Richtung in dem kommenden Jahrhundert und bei weitem großartiger neben oder besser gegen die akademische durchgesetzt. Er befreite freilich, wie zuerst Burckhardt meinte, die Kunst mehr als gut war.

Serlio ist der erste, der Vitruv als die unantastbare Bibel behandelt, die immer recht hat, selbst gegen die Antike und auch dann, wenn Augenschein und Erfahrung dagegen sprechen. Der, der anderer Meinung ist, ist Ketzer, und es ist höchst bezeichnend, daß Serlio am Schlusse seines Buches dell' architettura alle Vitruvianer mit Namen aufführt. In Rom konnten die Vitruvianer, trotzdem die Akademie dort gegründet wurde, nur wenig Boden fassen. Der Geist Michelangelos breitete noch ein Jahrhundert lang seine schützenden Fittiche über die ihm heilig gewordene Stätte seiner Wirksamkeit, und im römischen Barock redet man noch lange seine freilich nun zu laut gewordene Sprache. Auch Florenz blieb von dem Akademismus verschont.

Anders im Norden Italiens!

Die Phantasie und der schrankenlose Individualismus hat sich nirgends stärker ausgetobt wie hier. Man mag deshalb, des Formenüberschwanges satt, nur um so rascher ernüchtert worden sein und doppelt gerne die einfachen kühlen Formen der Vitruvianer begrüßt haben. Dazu kommt noch, daß hier das antiquarische Interesse stärker und früher auftritt als selbst in Rom und Florenz, und daß außerdem die Künstler bei weitem zahmer als die Gewaltmenschen der Arnostadt, seit langem erstaunlich objektive Betrachter antiker Reste waren. Ich verweise nur auf die Zeichnungen des Jacopo Bellini im Codex Vallardi in Paris. Selbst Mantegna beobachtet und verwertet die antiken Formen mit einer für eine solche individualistische Kraftnatur ganz erstaunlichen Objektivität. — Die Säule wurde mehr als je das dekorative Grundelement der vitruvianischen Renaissancekunst; sie galt aber auch am Gebäude als der Inbegriff höchster dekorativer Pracht und dies nirgends mehr als in Venedig, wovon schon die Portale an San Marco ein Lied zu singen wissen. — Nirgendwo in Italien wurde daher der neue vitruvianische Stil stärker und nachhaltiger verwandt, nirgends war er von so grundlegender, alles andere ausschließender Bedeutung wie in der Lagunenstadt. Hier und in der Umgebung von Venedig ist deshalb auch das Zentrum der vitruvianischen Renaissancekunst gewesen. Der erste, der sich als ausgesprochener Vitruvianer rühmt, war freilich ein Florentiner Jacopo Tatti genannt Sansovino. Jakob Burckhardt hat ihm das nicht vergeben

---

[11]) Siehe auch Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien, 42.

können, am allerwenigsten, daß er sich dabei zu starken Konzessionen an den heimischen Geschmack hat hinreißen lassen und, er meint deshalb, es müsse ihm bei großen Gaben des Geistes doch an wahrem Stolz gefehlt haben.

In seiner Biblioteca gegenüber dem Dogenpalast hat er zweifellos den prächtigsten Bibliotheksbau der Welt geschaffen, und es ist bezeichnend für Geist und Richtung der Zeit, daß bei Herstellung der Ecke des dorischen Gebälkes sich »das ganze antiquarische Italien aufregte« und der Sekretär der vitruvianischen Akademie sein Gutachten abgeben mußte[12]). Die Schönheit wird unter Kuratel gestellt. Fast zur selben Zeit, da das Papsttum, alle Kräfte zusammenfassend, ein neues großartiges, die Welt umklammerndes dogmatisches System gegen die individualistischen Tendenzen der protestantischen Kirche errichtete, begegnen uns auch in der Kunst diese starken Gegensätze, hier die dogmatisierende vitruvianische Akademie mit ihrem kosmopolitischen Klassizismus, dort der schrankenlose, nur auf seine eigene Kraft vertrauende Individualismus des Michelangelo. Die eigentlichen Klassiker der vitruvianischen Renaissance, deren Namen immer in Verbindung mit dem des Vitruv genannt werden müssen, sind von Geburt Norditaliener, Palladio aus venetianischem Land, in Vicenza geboren, und Giacomo Barozzi, nach seinem Heimatsort Vignola bei Modena genannt.

Erst jetzt, kann man sagen, wurde die Theorie des Vitruv mit all ihren guten und schlechten Konsequenzen in die Praxis übersetzt, und ebenso wie durch ihre Werke, so haben die beiden Meister durch ihre Schriften im Sinne Vitruvs auf Jahrhunderte gewirkt.

Der Trattato degli ordini des Vignola hat zwei Jahrhunderte die Architektur beherrscht und Palladios Regola degli cinque ordini d'architettura hat noch Goethe zum Verständnis der antiken Ordnungen erworben. Am 19. September 1786 schreibt er aus Vicenza von Palladios Schöpfungen: »Wenn man diese Werke gegenwärtig sieht, so erkennt man erst den großen Wert derselben; denn sie sollen ja durch ihre Größe und wirkliche Körperlichkeit das Auge füllen, und durch die schöne Harmonie ihrer Dimensionen nicht nur in abstrakten Aufrissen, sondern mit dem ganzen perspektivischen Vordringen und Zurückweichen den Geist befriedigen; und so sag ich von Palladio: er ist ein recht innerlicher und von innen heraus großer Mensch gewesen.«

Der Grieche tritt in ihm mit einer ehrenden Anerkennung vor den Epigonen. Freilich sind wir, die wir unmittelbaren Stimmungswerten gegenüber allen »schönen« Formen den Vorzug geben, die wir das Kämpfen und Ringen einer erwachenden Kunst lieber belauschen als uns der göttlich sichern Ruhe der fertigen Kunst erfreuen, geneigt, den absoluten künstleri-

[12]) Burckhardt, a. a. O.

schen Wert Palladianischer Fassaden niedriger einzuschätzen. (Übrigens ist auch der »absolute« Wert dieser Schöpfungen ein geringerer als man in Vicenza zumeist in vielfacher Hinsicht anzunehmen geneigt ist. Für ein feinsinniges Architektenauge muß Vicenza eine Enttäuschung sein.) Durch Palladio, erklärt Goethe, sei ihm Vitruv nähergebracht worden.

Auch Vignola scheint dem ersten großen Vitruvianer des Quattrocento, Alberti, zu folgen und ein Vergleich der Fassade der Kirche del Gesù in Rom mit Leo Battista Albertis Fassade von Santa Maria Novella in Florenz macht die Verwandtschaft der beiden Werke, zugleich aber auch den ganzen künstlerischen Fortschritt klar. Vignola klammert sich auch bei weitem nicht mit derselben Energie an die antiken Formen wie Palladio. Seine Formenwelt ist weniger pathetisch, feiner und zierlicher, und seine Säulengallerien geraten deshalb weit weniger in Widerspruch mit der Mauerfläche als in manchem der Privatpaläste Palladios in Vicenza, die in ihrer zu starken Betonung der Säule und der allein durch sie erstrebten Monumentalität fast an das Groteske streifen. Im Teatro Olimpico fühlte schon Goethe den tragischen Widerspruch zwischen den ins Grandiose gehenden Absichten und der erreichten Wirkung heraus. Von ähnlichen Widersprüchen ist auch Vignolas Hoffassade der Villa des Papa Giulio nicht frei, deren weit ausgedehnte Mauerflächen dimensional in keinem Verhältnisse zu der viel zu schwachen architektonischen Gliederung stehen.

Kühl und nüchtern geht die Wirkung vitruvianischer Akademiebauten zumeist von hart gezogenen und ineinandergeschobenen Linien der Architekturen aus. Immerhin sind Werke wie der kleine Palazzo Spada in Rom, der Rundhof von Caprarola oder der Palazzo Thiene in Vicenza bewundernswerte Schöpfungen von überraschender Schönheit und nur eines großen Meisters würdig. In Vignolas Akademismus erwacht auch stärker die historische objektive Betrachtung vergangener Stilepochen. Es würde hier zu weit führen, um die weitere Entwicklung der Akademie in Italien und ihr Ende bis über die Renaissance hinaus zu verfolgen. Wir müssen uns begnügen nur noch die Namen von Scamozzi, Giacomo della Porta, Martino Lunghi, Mascerino zu nennen, die teils theoretisch, teils praktisch den Bahnen der vitruvianischen Akademie gefolgt sind. Mit der Kunst der Renaissance, die nun ihren Siegeszug über ganz Europa antrat und mehr als ein Jahrhundert mit ihren Ideen befruchtend wirkte, begann auch die vitruvianische Akademie in Theorie und Praxis ihren Einfluß allerorts auszuüben. Schon Fra Giocondo las in Frankreich einem Seigneur Philibert Vitruv vor, und Budaeus rühmt sich, Vitruv als Meister gehabt zu haben[13]).

[13]) S. Baschet, Les archives de la sérénissime république de Venise. Souvenirs d'une mission, Paris und Venedig, 1870. Geymüller, Die Baukunst der Renaissance in Frankreich, 1898, 40.

Durch Francesco di Giorgio ist Philibert de l'Orme mit Vitruvs Lehren bekannt geworden, und die Vorliebe für die theoretischen Schriften der italienischen Renaissance hat hier nicht wenig zur Blüte der Baukunst beigetragen[14]).

Gleich unser größter Maler Albrecht Dürer wurde durch Vermittlung des Jacopo de Barbari mit den Theorien des Vitruv-Übersetzers Luca Pacioli[15]) vertraut, und die zahlenmäßige Festsetzung des »göttlichen Werkes« hat ihn nicht nur sein Lebtag beschäftigt, sondern sie ist auch eine wichtige Grundlage seiner Kunst geworden. In den Worten: »das was von den meisten als schön gehalten wird, das wollen wir machen«, steckt schon ein starker Ansatz zu einem theoretischen Akademismus. Solche Ideen haben freilich bei den phantasiebegabten Landsleuten um so weniger auf einen fruchtbaren Boden fallen können, als er ja selbst ihrer Verwirklichung so ferne als nur möglich stand. Was die Baukunst der Renaissance in Deutschland im speziellen anbelangt, so war sie noch zu jung, um sich solche Fesseln schmieden zu lassen. Überhaupt setzte man hier nicht so leicht Theorien in die Praxis um. Wie wenig theoretische Erwägungen praktischen Erfolg hatten, zeigen die Schriften des Erasmus von Rotterdam, und wie unpraktisch die Vertreter religiöser Theorie verfuhren, zeigt das Leben Martin Luthers. In der Bibliothek des deutschen Baumeisters fehlten zwar Vitruv, Palladio und die Bücher der Renaissancearchitekten nicht, aber sie wurden mehr zum Studium der Geometrie und Perspektive oder zur Entlehnung einzelner Bauformen benutzt[16]). Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts macht sich die Einwirkung der Lehren der vitruvianischen Akademie allgemeiner geltend, in erster Linie an dem hervorragendsten Architekturwerk, das auf deutschem Boden steht, dem Friedrichsbau in Heidelberg. Hier kommt die Nüchternheit und Einfachheit palladianischer Kunst, freilich mit der bei einer so stark entwickelten germanischen Formenphantastik gebotenen Einschränkung, ziemlich deutlich zum Ausdruck. Die Pilaster, das Hauptmotiv der Dekoration, ziehen sich in einer geraden Linie durch die drei Geschosse hin. Die Vergröberung und Kühle der Details, die vertikale Tendenz und der auffallend strenge Organismus der Fassade sind alles Einwirkungen des italienischen Akademismus, der freilich in einer im Grund so durch und durch ganz aus dem Volkstümlichen herausgewachsenen Kunst auch hier nur in bedingter Weise zum Durchbruch kam. Reiner und

---

[14]) Geymüller, a. a. O., 45.

[15]) Siehe Heyd, Handschriften und Handzeichnungen Schickhardts, 1902, S. 335f. Baum, Charakterisierung der deutschen Renaissancebaukunst. Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F. XX. H. 7 S. 151.

[16]) Siehe Hans Klaiber, Beiträge zu Dürers Kunsttheorie, 1904.

nachhaltiger dringen die Ideen Palladios und Vignolas erst im 17. Jahrhundert in unser deutsches Vaterland ein.

Nirgends aber in Europa fanden die Palladianischen Formen weiteren und tieferen Eingang als in Holland, das im 17. Jahrhundert in religiöser wie politischer Hinsicht sich seine Selbständigkeit errungen hatte.

Ich muß mir hier versagen, auf das interessante Kapitel der Einwirkung vitruvianischer Ideen auf die holländische Baukunst wie die Bedeutung der vitruvianischen Akademie für die französische Renaissance einzugehen. Schon unter Franz I. sind die Künstler Frankreichs mit Vignolas und mit Vitruvs Baukunst sehr vertraut geworden [17].

Auch für die Baukunst unseres Jahrhunderts ist Vitruv eine Zeitlang der Eideshelfer gewesen. In dem Empire erscheint nach den Orgien des Barock und Rokoko der Geist Vitruvs in neuer Gestalt, eben zu derselben Zeit, als Napoleon seine Adler über ganz Europa führte und nach einem europäischen Einheitsstaat strebte, die kosmopolitischen Tendenzen in der deutschen und französischen Literatur sich wiederum breit machten, und Hogarth, Burke, Mengs u. a. ihre neuen Theorien der Linie entwickelten. Noch einmal stimmt die Antike ihren Sirenengesang an. Die Wirkung war nicht von allzu langer Dauer. In den Stürmen der Revolution sind auch schließlich diese Fesseln wieder abgestreift worden. Diese Renaissance des 19. Jahrhunderts stand auf den tönernen Füssen des Gedankens. Sie war nur ein Lasttier, um die Säcke der Weisheit tragen zu helfen, eine bildliche Exemplifikation kunsttheoretischer Probleme. Das Bildungsphilisterium hatte die Vormundschaft über die Künste übernommen und die im 18. Jahrhundert so wonnig einherrauschenden Wogen in altväterlicher Fürsorge geglättet, um die nach einem neuen Laufe drängenden Fluten wenigstens für einige Zeit in das ausgefahrene sichere Bett der Vergangenheit zu leiten. Vitruv war das Kompendium des Neoklassizismus auf dem Gebiete der Baukunst geworden. Das neunationale und individualistische Geschlecht aber hat ihn dann wohl für immer entthront.

Vitruv ist in der Geschichte der Kunst immer eine Art Mene-Tekel des Zeitenwandels, dessen Verlauf die Idee des Kosmopolitismus sei's auf künstlerischem oder politischem Gebiete, sowie der erwachende historische Geist bestimmt. Den wunderbaren unfaßbaren Zauber der antiken Kunst durch das Nadelöhr des Gedankens zu ziehen, war das heiße Verlangen vergangener Jahrhunderte, die den ewigen Schatz der Antike zu einem Allgemeingut auf dem Wege der Theorie sich zu machen bemühten. Das war der große Irrtum der Zeiten, vor dem wir heute für immer bewahrt sind. Die nebelhaft romantische Hülle, die die antike Kunst umgab, ist seit den Tagen Lord Elgins vor den griechischen Originalen durch die kunsthistorische

[17]) Siehe Willich, Vignola, Straßburg, 1906.

Wissenschaft zerrissen worden. Durch die Klarlegung der Geschichte der Entwicklung dieser Kunst haben wir gelernt, daß auch diese Kunst Blüte und Verfall kennt, daß auch sie nicht unfehlbar ist, gewissermaßen ihre sterbliche Seite hat. Der historisch-kritische Geist sieht auch in der antiken Kunst nur den ewigen Wechsel individuellen Geschmackes persönlichen Gefühls, sieht im ganzen den charakteristischen Ausdruck einer Weltanschauung, einer Weltanschauung von grandioser Einseitigkeit, die aber um dessentwillen nicht die seine sein kann. Die Antike ist uns heute eine zwar gewaltige Epoche, aber eben nur eine Epoche in der Geschichte der Menschheit. Wir fühlen uns mit ihr verbunden wie die Frucht mit der Blüte. Indem wir in das tiefste Geheimnis ihres Wesens eingedrungen sind, bewahrten wir unsere eigene Kunst vor einer Veräußerlichung ihrer Formen. Das gilt wie für die Antike auch für die Renaissance. Noch Boucher hielt es für nötig, seinen Schüler Fragonard vor Raffael und Michelangelo zu warnen und wie viele Künstler am Anfang des 19. Jahrhunderts, die in der Renaissance nur die Vollendung antiken Kunstwollens sahen, haben sich an der italienischen Kunst die Finger verbrannt. Wir suchen nicht mehr nach einer begrifflich erfaßbaren Schönheit, sondern wir versuchen das individuelle Leben der Menschheit in seinen tausendfachen Schattierungen zu erfassen und das Ewige von dem zeitlich Bedingten zu sondern, um die Sprache der eigenen Zeit verstehen zu lernen. Wir wissen, bei den Toten ist der Schlüssel zu suchen, der zum klaren Verständnis der Kultur der Lebenden führt. Deshalb brauchen wir nicht wie Odysseus die Ohren vor der fremden Schönheit zu verstopfen, wir können heute Augen und Ohren vielmehr nicht weit genug aufmachen.

Über einige altitalienische Zeichnungen in der Königl. Graphischen Sammlung zu München.

Von A. von Beckerath.

Als ich im vorigen Oktober in München war, besuchte ich wie immer das Kgl. Kupferstichkabinett (die jetzige Kgl. Graphische Sammlung) und war sehr erstaunt und erfreut, im zweiten großen Ausstellungsraum eine nach den neuesten Ansprüchen wohlgeordnete Ausstellung alter italienischer Zeichnungen zu finden.

Viele liebe Bekannte sah ich wieder, aber auch vieles, das ich nicht kannte, oder das meinem Gedächtnis entschwunden war. Im ganzen eine stattliche Anzahl klassischer Zeichnungen.

Die Ausstellung war durch den Konservator, Herrn Dr. Weigmann, mit vielem Geschmack und mit Kenntnis gemacht worden. Herr Dr. Weigmann war so freundlich, mich bei der Besichtigung zu begleiten, meine vielfachen Fragen zu beantworten und mir einige Zeichnungen herauszunehmen, was sehr erwünscht war.

Denn diesem neuen Ausstellungssaal, wenn er Raum genug hat, fehlt es an genügender Beleuchtung, weil er das Licht erst aus zweiter Hand erhält.

Der weitgrößte Teil der graphischen Sammlung stammt aus Mannheim. Zur Feier der vor 150 Jahren stattgehabten Übersiedlung nach München hat Herr Direktor Pallmann eine Geschichte der Sammlung geschrieben, die eben veröffentlicht worden ist.

Ich nahm mir vor, über das erfreuliche Ereignis dieser Ausstellung etwas zu schreiben, in Ergänzung des Aufsatzes, den Dr. Weigmann über die Ausstellung schreiben wollte (der mittlerweile im ersten Heft 1909 der Leipziger Monatshefte für Kunstwissenschaft publiziert worden ist).

Zitiert in meinem Aufsatz sind:

Wilhelm Schmidt, Publikation der Münchener Zeichnungen;

Morelli, die Münchener Galerie 1891;

Frey, Zeichnungen Michelagniolos;

Knapp, Perugino;

Ferri, Katalog der alten Zeichnungen in den Uffizien;

Berenson, Florentine Drawings;

Weigmann, Leipziger Monatshefte;

Meder, Albertina-Publication.

Michelangelo.

Echte Zeichnung Michelangelos aus seiner frühesten Zeit, nach dem Petrus in Masaccios Fresko Christus und die Apostel in der Brancacci-Kapelle, Feder und Rötel, nicht gut erhalten, oben und unten rechts je ein nackter Arm von späterer Hand, Berenson Nr. 1544, Schmidt 453, Frey Tafel II.

Morelli p. 151 schreibt, daß die in München Michelangelo und andern großen Künstlern zugeteilten Blätter wenig Vertrauen erwecken. Zu Tafel I Frey, dem schönen Blatt im Louvre aus der gleichen Frühzeit wie das in München, wird bemerkt: Nach Morelli, Kunstchronik 1891/92 nicht von Michel Angelo »Wertlos«.

Diese Lapsusse des großen Kritikers bez. klassischer Handzeichnungen sind Berenson, der sonst alle derartigen vielfachen Irrtümer seines verehrten Lehrers mit Andacht in seinem großen Werke notiert hat, leider entgangen.

Angeblich Raffael.

Schmidt: mit dem Silberstift vorgezeichnet, mit der Feder nachgezeichnet.

Auf der Vorderseite des Blattes, Studie zu dem hl. Ambrosius in der Disputa. Während auf dem Fresko der rechte Arm des Heiligen auf einem Buche ruht und die leicht erhobene rechte Hand die mehr erhobene linke Hand in adorierender Bewegung akkompagniert, ruht auf der Zeichnung der rechte Arm auf dem Knie und hält ein Buch in geschlossener Hand.

Im Fresko hält der neben Ambrosius sitzende hl. Augustinus geradeso Arm, Hand und Buch.

Im Fresko ist die linke Seite des Ambrosius durch den neben ihm sitzenden Antonius verdeckt. In der Zeichnung ist Ambrosius nur so weit skizziert, wie er im Fresko erscheint. Die linke Seite fehlt also.

Aus diesem Umstand allein kann man wohl schließen, und mit Fug und Recht, daß die Zeichnung nicht für, sondern nach dem Fresko gemacht worden ist.

Den oben angeführten Umstand, »die Veränderung des rechten Arms«, könnte man eventuell zugunsten der Originalität der Zeichnung geltend machen.

Aber zuungunsten der Zeichnung sprechen laut die leblosen Umrisse der Figur, die schlecht gezeichnete ausgestreckte Hand und die ungelenken Schraffierungen, die Raffael nicht zuzutrauen sind.

Die Zeichnung ist sehr schlecht erhalten, durch Überzeichnungen entstellt, unten links beschnitten.

Morelli hält beide Zeichnungen von »Raffael« mit Kohle vorgezeichnet und von einer etwas späteren Hand, wie es scheint, mit der Feder übergangen und entstellt, beide Zeichnungen sind als verloren zu betrachten.

Mit der Zeichnung auf der Rückseite, die einen knienden, betenden jungen Mann darstellt, ist es jedenfalls so schlimm nicht, wie mit der Zeichnug auf der Vorderseite. Diese Federzeichnung ist ganz gut erhalten und in jeder Beziehung besser wie die andere, nicht ohne Frische und Lebendigkeit; sie erinnert an Raffaels Zeichnungsmanier zu dem Parnaß, aber ohne des großen Künstlers Gefühl und Können.

Eine Vorzeichnung mit Silberstift (nach Schmidt), oder eine solche mit Kohle (nach Morelli) im Zusammenhang, so daß danach die Autorschaft Raffaels zu beurteilen ist, kann ich auf beiden Seiten nicht entdecken.

Der Ambrosius ist nach Raffael, der Jüngling von einem Schüler Raffaels gezeichnet worden.

Gaudenzio Ferrari.

Engelglorie, Teilentwurf (Segment) für die Ausschmückung einer Kuppel, interessante, bedeutende Zeichnung (weißgehöhte Federzeichnung).

Im Novemberheft der Rassegna d' arte 1908 bespricht Herr Frizzoni ausführlich und mit gewohnter Kompetenz diese Zeichnung; er hält sie für eine primitive Studie für die berühmte Dekoration der Kuppel in Saronno. Das kann ja sein, ich möchte nur bescheidentlich dagegen einwenden, daß der Umstand, daß die Zeichnung für eine Dekoration in Segmenten gemacht worden ist, während in der Kuppel in Saronno die Engelglorie ohne jede Einschränkung hin- und herwogt, doch schwerer ins Gewicht fällt, als Frizzoni anzunehmen geneigt ist. Auch kann ich die einzige annähernde Ähnlichkeit zwischen der Gruppe der drei Engel, die singend zusammen in ein Buch sehen, die Frizzoni anführt, nicht für gleich erheblich halten.

Weshalb soll der Künstler vorher eine Einteilung in Segmenten machen, wenn er sie in der Ausführung nicht beibehalten hat?

Francesco Morone.

Stehender Apostel (?) mit langem Bart, die rechte Hand dozierend erhoben, in der linken ein Buch.

Weißgehöhte Tuschzeichnung. Ich glaube, daß diese Zeichnung von Francesco Morone sein kann. Zum Vergleich beziehe ich mich auf die zwei stehenden Figuren in Rötel in der Albertina, Meder Nr. 181, und auf das Bild im Kaiser Friedrich-Museum Nr. 46 B; die Zeichnung ist mehr Modell als Charakterstudie.

Giuliano Bugiardini (unter Franciabigio), weißgehöhte Sepiazeichnung. Madonna mit Kind. Auf der Rückseite ältere Aufschrift »Bugiardini«.

Dieser Künstler, von dem so viele Bilder existieren, ist als Zeichner fast introuvable (siehe meinen Artikel gegen Berenson, Repertorium 1905 p. 112).

Diese Zeichnung, die sein Wesen vollständig wiedergibt, halte ich für eine echte, charakteristische Zeichnung des »amico di Michel Angello« breit und routiniert.

Raffael di Montelupo, Federzeichnung (unter Michelangelo).

Eine bekleidete und eine nackte Figur, Berenson Nr. 1647. Echte Zeichnung Montelupos.

Die Zeichnungen der Venetianischen Schule in München sind nicht von Bedeutung, obgleich die großen Namen der Schule vertreten sein sollen. Der hübsche Studienkopf unter »Kreis Paul Veronese« ist vielleicht von Giuseppe Salviati.

Der andere Studienkopf unter »Veronese« vielleicht von Carletto (Veronese) Cagliari.

Vorzüglich ist der Kopf eines Imperators von Jacopo Tintoretto und ganz hervorragend

Jacopo Tintoretto.

Kämpfender Krieger zu Pferd heransprengend, den blanken Säbel in der Rechten, in der Linken den Schild, sich nach links herüberbeugend. Reiter und Pferd wie aus einem Stück, groß und machtvoll, von momentanster Wirkung, worin der Meister unübertrefflich ist. Unten zwei Beine eines liegenden Kriegers. Schwarze Kreidezeichnung. In den Schlachtenbildern im Dogenpalast habe ich das Motiv dieser Zeichnung nicht finden können.

Angeblich Sodoma.

Krönung der Jungfrau in einer Lünette.

Weißgehöhte Federzeichnung.

Ich möchte diese schöne Zeichnung bis auf weiteres für eine echte Zeichnung Sodomas halten, sie ist ganz in seiner Art, wenn auch etwas trocken.

Vielleicht gehört sie zu dem Fresko der Krönung, auf der großen Treppe in Monte Oliveto Maggiore.

Sodoma.

Vermählung der hl. Katharina.

Karton, Kohlenzeichnung.

Ist ein famoses großes Stück, trotz seiner mangelhaften Erhaltung, neue Erwerbung.

Sodoma.

Skizzenblatt, Federzeichnung.

»Angeblich Mariotto Albertinelli.« »Altarbild der Heimsuchung, darunter Petrus heilt einen Kranken; Rückseite Altarentwurf mit Verkündigung.«

Die Heimsuchung mit Elisabeth kann nicht dargestellt sein, denn die Figur links ist ein Mann mit Bart und Stab. Ich vermute, daß die Begegnung an der goldenen Pforte (letztere fehlt allerdings) dargestellt sein soll. Der eben angekommene Joachim reicht der hl. Anna, die zwischen zwei Begleiterinnen steht, beide Hände. (Eine vortreffliche Skizze.) Oben in der Ecke, ganz klein, sitzt Joachim am Altar; nachdem er geopfert und gebetet hat, erscheint der Engel und gebietet ihm, zu Anna zurückzukehren. Der Rückweg ist sogar mit einigen Strichen angedeutet.

Ob die ausdrucksvolle Skizze unter der Begegnung, eine Krankenheilung und sogar eine solche durch Petrus darstellen soll, entzieht sich meiner Beurteilung. Man könnte auch an Loth und seine Freunde denken. Auf der Rückseite befindet sich in der Altarnische die Verkündigung, der Rahmen des Altars ist reich mit Heiligen in Nischen, Tondi mit Halbfiguren, oben mit zwei Propheten dekoriert. Darunter ist die Verkündigung kleiner und anders komponiert, wiederholt, zur Seite links sitzt ein trefflich skizzierter hl. Hyronimus. Die Fülle der geistreichen und phantasievollen Entwürfe auf beiden Seiten des kleinen Blattes lassen auf einen großen und begabten Künstler schließen, die Art der flüchtigen Skizzierung, die Typen, Sodoma als Autor vermuten.

Ich stütze mich namentlich auf die vielen flüchtigen Federskizzen in den Uffizien. Die Zeit wird die der Fresken in S. Anna in Kreta und in Monte Oliveto Maggioro sein, der besten und fruchtbarsten des Künstlers, von unerschöpflicher Phantasie.

Nachträglich finde ich, daß die Skizze zu einem Zyklus von Geschichten der Jungfrau gehört, die Sodoma in monochromen Darstellungen in S. Anna in Kreta ausführte.

Drei gut erhaltene Geschichten sind von Lombardi photographiert, die andern sind verletzt und fast zerstört. Diese Photographien stellen dar:

»Die Zurückweisung des Opfers Joachims.«

»Christi Abschied von seiner Mutter.«

»Die Geburt der Jungfrau.«

Fra Bartolommeos Zeichnungen sind bekanntlich in München reich an Zahl und vortrefflich in Qualität vertreten. Weigmann 7 und 8 hat über die Blätter der mittleren und späteren Zeit ausführlich geschrieben. Auch aus der früheren Zeit des Meisters sind schöne Zeichnungen vorhanden.

Mariotto Albertinelli.

Unter Fra Bartolommeo, Federzeichnung.

Die Madonna sitzend mit dem Kind zwischen hl. Lucia und hl. Sebastian (?). Ich halte diese höchst reizende kleine Zeichnung für eine Jugendzeichnung Albertinellis, sie erinnert mich lebhaft an das kleine, entzückende Flügelaltärchen im Museo Poldi in Mailand. Der Typus der Madonna ist

fast derselbe und weicht von dem des Frate ab. Auch die Schraffierungen stimmen mit denen des Frate nicht ganz überein und nähern sich mehr den in den Uffizien, Albertinelli zugeschriebenen Zeichnungen, Ferri 547 und 550.

Berenson Nr. 453 very sweet and early.

Rosso Fiorentino.

Musikanten auf einer Tribüne sehr frisch und lebendig, aus seiner späteren Zeit.

Weißgehöhte Kreidezeichnung.

Niccolo dell' Abbate.

Zwei Träger mit Bahre.

Weißgehöhte Tuschzeichnung.

Vortrefflich und kräftig, in effektvollem Chiaroscuro.

Bartolommeo Montagna.

Madonna mit ausgebreiteten Armen, zwischen zwei Engeln auf Wolken stehend, Tuschzeichnung.

Echte, seltene Zeichnung des großen Künstlers, in der Mache stimmt sie ganz mit dem bedeutenden Blatt in Lille überein. Thronende Madonna mit dem Kinde.

In den Verhältnissen ist die Madonna in München nicht gerade glücklich, sie ist, im Vergleich zu den Engeln, zu lang geraten, was durch ihren kleinen Kopf noch empfindlicher wird. Die Engel sind vortrefflich, ganz venetianisch.

Ich habe mich umsonst bemüht, ein Bild nach dieser Komposition ausfindig zu machen. Morelli p. 153.

D. Ghirlandajo.

Ein Bischof tauft einen jungen Mann in einer Basilika.

Bekannte, vorzügliche, echte Zeichnung. Bisterzeichnung. Berenson Nr. 885, Morelli p. 153.

Derselbe.

Zwei Männer im Gespräch.

Vortreffliche, schöne Zeichnung, aber ob von Domenico selber?

Silberstift weißgehöht.

Domenico Puligo.

Unter Franciabigio, Rötel, »Modellstudie eines stehenden Mannes«,

Dieser Mann ist offenbar ein San Rocco, mit seiner Linken zeigt er auf die Wunde am Bein, dann trägt er das Kostüm eines Ritters. Hübsche Zeichnung im Geschmack Andrea del Sartos, aber für ihn selber viel zu schwach. Ich glaube, daß Puligo der Autor ist, was auch Berensons Ansicht. Er führt die Zeichnung indessen unter Franciabigio Nr. 754 auf, annehmend, daß es eine der Figuren im Bild »ein Tempel des Herkules« von Franciabigio sein könne, was nicht der Fall ist. Berenson erkennt

nicht, daß der Mann ein S. Rocco ist und beschreibt die Zeichnung: »Study perhaps from the Model of a Gentleman in a short cloak, looking up.«

Schule Lorenzo di Credis.

Unter Lorenzo di Credi, kniender Jüngling, weißgehöht, Silberstift. Hübsche, sorgfältig ausgeführte Zeichnung, aber für Credi selber doch zu schwach und namentlich in der Zeichnung des Kopfes gänzlich von ihm abweichend.

Berenson Nr. 742.

Auf die ganz vorzügliche Zeichnung Andrea del Sartos, welche die Münchener Sammlung besitzt, hat Dr. Weigmann f. 8 mit beredten Worten hingewiesen.

Schule A. Pollajuolos.

Sitzender älterer Mann nach links.

Tusch- und Federzeichnung. Weigmann p. 8.

Der frühere Konservator des Kupferstichkabinetts in den Uffizien, Herr Carlo Pini, hatte in seinem Bureau, in Schubladen, etwa 100 Zeichnungen von ein und derselben Hand pêle-mêle durcheinander liegen. Herr Pini behandelte diese Zeichnungen mit Geringschätzung, wofür schon die Aufbewahrungsart bezeichnend war.

Durch den Einfluß Morellis kamen diese Zeichnungen zu Ehren, sie wurden zum großen Teil in den Ausstellungsraum nach oben gebracht und als Schule Pollajuolos, in einzelnen Fällen selbst als echte Pollajuolos ausgestellt.

Sie haben in der Tat den Charakter von Kopien im Geschmack Pollajuolos. Die Umrisse sind hart, dick und roh. Die Modellierung aquarelliert, es kommen aber auch andere Techniken vor. Nach meinen Erfahrungen sind diese Zeichnungen in der zweiten Hälfte des Quattrocento nach Pollajuolo und andern Künstlern der Zeit gemacht worden. In Qualität sind sie verschieden, trotzdem sind sie durch das Gemeinsame, das sie haben, leicht zu erkennen. Die besten Blätter wird Herr Bonnat in Paris, in dem sogenannten Skizzenbuch von Pollajuolo, besitzen. Mit Vorliebe werden Naturstudien nach nackten oder bekleideten Figuren behandelt.

Einzelne dieser Zeichnungen in den Uffizien haben die Aufschrift Maso Finiguerra von späterer Hand. Diese bezeichneten Blätter unterscheiden sich in keiner Weise von den vielen andern nicht bezeichneten.

Maso Finiguerra war von 1458—1464 mit Antonio Pollajuolo assoziert. Dokumentierte, authentische, existierende Werke von ihm sind die Intarsien in der Sakristei im Florentiner Dom und in der Dom Opera, nach seinen Zeichnungen von Giuliano da Majano gemacht. Diese Zeichnungen waren Maso von der Dom Opera bestellt worden.

Die Intarsien sind bedeutende stilvolle Werke, die nichts mit den Zeichnungen mit der Aufschrift Maso Finiguerra zu tun haben.

Herr Colvin hat nicht beweisen können, in seinem Prachtwerk Florentine Picture Chronicle by Maso Finiguerra, London Quaritch 1898, daß die Zeichnungen in dieser Chronik, wie er behauptet, von Maso Finiguerra sind, noch daß die Zeichnungen in Florenz, auf die er sich bezieht, von diesem Meister sind. Eine treffliche Kritik von Dr. Paul Kristeller über das Werk von Herrn Colvin erschien im Repertorium 1899 p. 133.

Ferner von Berenson eine solche in einer Anmerkung Vol. I p. 31.

In Anbetracht des Meeres von Ungewissenheiten, auf dem wir nur zu häufig schiffen müssen, um die Autoren alter Zeichnungen zu eruieren, soll man alten Aufschriften, auch wenn sie nicht aus der Zeit der Entstehung der Zeichnung sind, alle gebührende Achtung zugestehen, ohne indessen die eigene Kritik in die Tasche zu stecken.

Im vorliegenden Fall kommt die Hand, welche die Aufschrift Maso Finiguerra geschrieben hat, noch in Aufschriften bei andern Zeichnungen in den Uffizien vor.

Ich vermute, daß der ursprüngliche Besitzer dieser Zeichnungen, vielleicht weil er von dem Zusammenhang von Maso mit Pollajuolo gehört hatte, oder weil er Vasaris Phantasien über den Ruhm Masos gelesen hatte, diese Aufschriften gemacht hat.

Sollte man mir diese Konjekturen vorwerfen, so antworte ich, sie bezwecken nichts anderes, als die Sachlage aufzuklären und verhindern jedenfalls keinen Besserwissenden, in dem Reich der Möglichkeiten weiter zu forschen.

Schule A. Pollajuolos, Federzeichnung.

Kreuzigung Christi.

Umständliche Darstellung mit vielen Figuren und lebhaft erzählten Einzelheiten, nicht ohne Ausdruck und Phantasie. Der Totaleindruck leidet aber durch die Überfüllung und durch den Mangel an Konzentration. Dann handelt es sich um ein kindliches, im Wachstum zurückgebliebenes Geschlecht. Die Perspektive ist mangelhaft.

Die Manier ist wohl die Pollajuolos aber in einem primitiven Zustand.

In den Uffizien sind vier Zeichnungen, die Kreuzigung, die Abnahme vom Kreuz resp. die Beweinung darstellend, von derselben Hand, die Alessio Baldovinetti zugeschrieben werden, jedenfalls mit Unrecht, denn an diesen bedeutenden Künstler reichen sie bei weitem nicht heran.

Die Münchener ist wohl die beste von diesen Zeichnungen.

Antonio Pollajuolo.

Studie zu dem Reiterdenkmal Francesco Sforzas, angeblich früher in Vasaris Besitz, Bisterzeichnung auf dunklem gefärbtem Grund, schlecht erhalten.

Morelli p. 151, Berenson Nr. 1908.

Echte Zeichnung des Meisters von großer, monumentaler Auffassung. Das Pferd erinnert sehr an die Pferde, die im Hintergrund des Sebastianbildes in London heransprengen.

Pietro Perugino.

Ein gefesselter Jüngling, wird vor einen Richter geführt.

Silberstiftzeichnung auf präpariertem Papier, weißgehöht.

Diese schöne Zeichnung veranlaßt mich zu einem kurzen Exkurs über Perugino.

Über die Frühzeit Peruginos bis 1480, also bis zu seinem 34. Jahre, wissen wir weniger, als über die Frühzeit irgendeines andern großen italienischen Quattrocentisten.

1446 geboren, kam er jung nach Perugia in die Lehre, es ist zweifelhaft zu wem; von Fiorenzo mag er beeinflußt worden sein.

1472 schreibt er sich in Florenz in der compagnia dei pittori ein, also als Meister.

1475 malt er Fresken im Pal. Publico in Perugia, die untergegangen sind. 1478 führt er einen Freskenzyklus in Cerqueto aus, wovon bloß das Fragment eines hl. Sebastian erhalten ist.

1480 wird er mit den berühmtesten Malern Italiens nach Rom berufen, um die Cappella Sistina mit Fresken auszuschmücken. Er erhält den größten Auftrag auf sechs Fresken. Vor den andern berühmten Künstlern wurde er also besonders ausgezeichnet.

Von den drei erhaltenen Fresken führte er bloß die Schlüsselübergabe eigenhändig aus, die Ausführung der beiden andern überließ er seinem Schüler Pinturrichio. Die Schlüsselübergabe ist das erste und auch das größte Meisterwerk Peruginos.

Den großen Florentinern, Botticelli und Ghirlandajo und selbst seinem Landsmann Signorelli (der Feuer aus dem Stein schlug) gegenüber, ist Perugino, wenn nicht ein größerer, so doch ein anderer großer Künstler.

Mit ihm ist die umbrische Kunst eine Großmacht geworden, die durch seinen Schüler Raffael die Welt erobern sollte, mit und gegenüber dem größten Florentiner, Michelangelo.

Im Vergleich mit den überfüllten unruhigen, bunten Fresken der andern Quattrocentisten in der Sistina ist Peruginos Fresko übersichtlich gegliedert, ruhig und klar, gleich für den Beschauer verständlich, von strahlender Farbenpracht. Und letztere hat sich bis zum heutigen Tage erhalten.

Die eigentliche Schlüsselübergabe in Christus und Petrus ist schlicht und eindringlich geschildert.

Die gehaltene, seelenvolle Stimmung und Feierlichkeit geht auf die Apostel über.

An sie schließen sich an beiden Seiten vornehme Männer und Künstler in schöner Gewandung an, mit ausdrucksvollen, sinnenden Köpfen, die zu den schönsten des ganzen Quattrocento gehören und wegen ihres intimen Reizes nicht genug gepriesen werden können.

Die lange, vordere Figurenreihe ist nicht florentinisch komponiert, man könnte den Mangel an Konzentration, die paarweise Aufmarschierung der Protagonisten, tadeln. Perugino ist hier ganz Quattrocentist, nur auf das Einzelne bedacht, es so genau charakteristisch wie möglich zu machen.

Viel weniger im Bann seiner Zeit, vielmehr ihr voraus, ist sein Raumgefühl, die malerische Vereinigung der Figuren mit dem Hintergrunde.

Die vorderen Figuren stellt er vor einem Mittelgrund, einer großen hellen Bodenfläche, der durch Hintergrundarchitekturen und Landschaftsausschnitte rhythmisch begrenzt wird.

Von dieser hellen Bodenfläche hebt sich die Figurenreihe in wohltuender Klarheit und Weichheit ab.

Eine Menge kleiner (eigentlich zu kleiner) Figürchen spazieren, laufen, gehen auf dem Mittelgrund und unterhalten den Beschauer aufs angenehmste, dem bei ihrem Anblick ein Gefühl der Freiheit überkommt.

Noch habe ich nicht von der Zeichnung, dem Hauptgrund aller bildenden Kunst, gesprochen.

Die Zeichnung Peruginos in der Schlüsselübergabe ist höchst vortrefflich, wahrhaftig, lebenschaffend, von höchster Schärfe und Bestimmtheit. Bei aller natürlichen Anlage konnte Perugino seine Ausbildung als Zeichner nur in Florenz, der Kapitale der wissenschaftlichen und praktischen Kunstausübung erhalten, im Verkehr mit den dortigen großen Künstlern (um 1465—1480) oder als Lehrling derselben.

Vasari sagt, daß er in der Werkstatt Verrocchios mit Leonardo und Lorenzo di Credi gelernt habe, ferner daß er in Arezzo Geselle Piero della Francescos gewesen sei.

Genaues, Gewisses ist uns darüber nicht bekannt.

Indem ich hiermit den Exkurs über Perugino schließe, welcher einesteils bezweckte, dem geneigten Leser ins Gedächtnis zurückzurufen, welche hohe künstlerische und historische Bedeutung das Fresko der Schlüsselübergabe hat, was heute vielfach verkannt wird; andernteils zu rekapitulieren, wie wenig uns über den Werdegang des Künstlers bis 1480 bekannt ist, glaube ich das Interesse angeregt zu haben für die schöne Zeichnung der Graphischen Sammlung, die ich Perugino zuschreibe und ungefähr um 1470—1480 datiere.

Nichtreligiöse Stoffe hat Perugino nur selten behandelt, dazu gehören: die Decke des Cambio, die Bilder im Louvre, Kampf zwischen Liebe und Keuschheit, Apollo und Marsyas und unsere Zeichnung.

Das Sujet zu letzterer mag er Antonio Pollajuolo verdanken.

Im Britischen Museum befindet sich eine Kopie einer Zeichnung Pollajuolos »ein gefesselter Gefangener vor einen Richter gebracht«, acht nackte Figuren (Berenson Nr. 1906, mein Artikel im Repertorium 1906 p. 120).

Eine ganz ähnliche Komposition befindet sich in dem Sebastianbild A. Pollajuolos in London, dort als Relief in einem Rund gemalt, an dem Triumphbogen links.

Schmidt meint, daß der Mann zu äußerst rechts auf der Zeichnung eine freie Nachahmung der Zeichnung A. Pollajuolos im Louvre sei. Das kann sein (die resp. Zeichnung im Louvre wird von der neuern Kritik, Berenson Nr. 1949, in die Schule Pollajuolos verwiesen, eine echte Zeichnung ist sie jedenfalls nicht), denn eine derartige Stellung nackter Männer in gespreizter Beinstellung, vom Rücken gesehen, ist pollajuolesk, sie kommt aber auch früh mit Vorliebe bei Signorelli vor.

Die Darstellung der Vorführung des Gefesselten bei Pollajuolo ist eine leidenschaftliche, dramatische, aufgeregte, in vollem Gegensatz zu der Peruginos, der mehr ein intimes Seelengemälde gibt, bloß der vom Rücken gesehene Wächter zeigt mehr körperliche Bewegung.

Ebenso macht Perugino in seinem Louvrebild, Apollo und Marsyas, aus dem dramatischen, antiken Stoff ein heiteres Idyll.

Schmidt erinnern Kopf, Charakter und Beinstellung des Gefesselten an Perugino, das ist ja offenbar, ebenso die Übereinstimmung desselben mit dem Apollo (Zeichnung Peruginos zu Apollo und Marsyas in Venedig).

Da sind der Typus des Gesichts, Arrangement der Haare mit den Locken (natürlich ohne den Lorbeerkranz) fast identisch.

Nicht weniger peruginesk ist der Richter mit seiner Kopfbedeckung, letztere kommt im Cambio ganz ähnlich vor.

Die Körper aller vier Figuren, Gesicht, Arme, Beine, Bewegung, Ponderation sind peruginesk, was sich durch Konfrontierung mit dem Oeuvre des Meisters beweisen läßt.

Die Köpfe der zwei Männer, die den Jüngling festhalten, weichen etwas ab, sie sind wohl Reminiszenz an Pollajuolo.

Noch wesentlicher, eigentümlicher, bestimmender sind das innerliche Sentiment, die Innigkeit des sinnenden Ausdrucks, das harmonische Liniengefühl, das Raumgefühl.

Der Gefesselte selber, obgleich körperlich gut entwickelt, macht einen etwas femininen Eindruck; ohne Bedrücktheit ist er nicht, aber seine Schuld kann nicht groß sein. Er wird sicher freigesprochen werden, wie aus dem wohlwollenden, wenn auch forschenden Blick des Richters, einem Manne von vornehmem Äußern, im besten Mannesalter, hervorgeht. Mit nobler Armbewegung spricht er zu dem Angeklagten.

Der erste Wächter sieht sehr gelassen drein, er erwartet keine schlimmen Sachen.

Der andere Wächter (im Kontrast) ist teilnahmsvoller, neugierig erwartet er, was kommen wird. Ein Rhythmus, ein wohltuendes Raumgefühl waltet über der Komposition.

Der hölzerne Thron, auf dem der Richter sitzt, nimmt vielleicht etwas zuviel Platz in Anspruch, er ist aber mit ausgesucht feinem Geschmack entworfen, resp. gezeichnet und sehr charakteristisch für Perugino; ähnliche Throne, Tabernakel, Profilierungen finden sich in den Bildern im Vatikan, in Cremona, München, im Louvre.

Große Analogien bestehen zwischen unserer Zeichnung und dem Bilde im Louvre, Apollo und Marsyas und der Zeichnung zu diesem Bilde in Venedig, wie oben schon bemerkt.

Das herrliche Bildchen im Louvre trägt den Namen Raffael und ist seiner wohl würdig, es ist aber sicher von Perugino gemalt.

Knapp datiert es um 1505, was meines Erachtens viel zu spät ist, ich möchte es um ein Jahrzehnt früher datieren, im Bereich der Glanzzeit des Meisters, wozu es der Qualität nach, ja zweifellos gehört.

Die Zeichnung in Venedig müßte dann auch um 1495 etwa zu datieren sein. Ein Vergleich dieser Zeichnung mit der Münchener ist, um meine Vermutung zu beweisen, daß letztere vor 1480 zu datieren ist, sehr wesentlich.

Die Formgebung auf der Münchener Zeichnung ist von metallischer Härte und Schärfe, von größter Bestimmtheit bis in jedes Einzelne, echt quattrocentistisch, dagegen ist auf der venetianischen Zeichnung die Linienführung viel weicher und rundlicher, Härten sind ganz vermieden, die Schwellungen der Körper sind zart und flüssig, lebensvoller, aber auch flüchtiger.

Schmidts Klagen über den schlechten Erhaltungszustand der Zeichnung halte ich nicht für gerechtfertigt. In Anbetracht ihres hohen Alters ist die Zeichnung vortrefflich erhalten.

Die Tafelbilder, Gonfaloni und Fresken des Benedetto Bonfigli.

Von **Walter Bombe.**

(Schluß.)

Obgleich die Gonfaloni meist datiert sind, bieten sie in stilkritischer Hinsicht keine Handhabe. Eine Entwicklung des Künstlers an diesen Schöpfungen aufzuzeigen, die ihrer Entstehung nach einen Zeitraum von 18 Jahren umspannen, ist nicht möglich, da das Maß der aufgewendeten Sorgfalt ein zu verschiedenes ist. Das von der Tradition vorgeschriebene Thema, das die Darstellung einer Menge heterogener Dinge auf verhältnismäßig kleinem Raum bei mehrfach wechselndem Maßstab voraussetzte, erschien ihm wohl zu steril, als daß es ihn zu individuellerer Gestaltung hätte verlocken können. [40])

In der Hauptsache nach den alten Kompositionsprinzipien ist der Gonfalone von S. Domenico in Perugia aufgebaut, der 1494 auf Veranlassung der Beata Colomba für 20 fl. von einem Schüler Peruginos gemalt wurde.

Ganz oben thront Christus mit drei Pfeilen in der Rechten. Mit ihm in gleicher Reihe knien links die Jungfrau Maria, S. Giuseppe und S. Sebastiano, rechts der Täufer, S. Lorenzo und S. Ercolano. In der zweiten, mittleren Zone des Bildfeldes versendet links ein Engel die verderbenbringenden Pfeile, ein anderer, rechts, stößt sein Schwert in die Scheide, während ein dritter in der Mitte eine Tafel mit der Inschrift trägt: »Parce Domine, parce populo tuo«. Unten eine Ansicht von Perugia, und befremdend archaistisch, im Sinne der umgekehrten Perspektive des Trecento, dahinter die viel zu großen Gestalten der Betenden. S. Domenico und S. Caterina da Siena empfehlen die Gemeinde der himmlischen Gnade.

---

[40]) Die folgenden Bemerkungen über Gonfalonebilder anderer Meister sind aus einem Aufsatz des Verfassers in der Zeitschrift Augusta Perusia 1907 p. 1—7 zusammengestellt und hatten den Zweck, die bei Gelegenheit der Peruginer Mostra 1907 auf seine Veranlassung dort vereinigten Gonfalonebilder alter Zeit zu illustrieren. Da diese Ausführungen wohl nur wenigen Lesern des Repertoriums vor Augen gekommen sind, erscheint ihr Wiederabdruck am Platze.

Daß auch sonst umbrische Maler des Cinquecento das alte Kompositionsschema gelegentlich übernahmen, zeigt ein Gonfalone des Peruginoschülers Berto di Giovanni im linken Seitenschiff des Doms zu Perugia.

Oben sehen wir Christus mit Blitzen und gezücktem Schwert. Die Jungfrau Maria ist vor ihm in die Knie gesunken und hemmt seinen Arm. Seitwärts bittend S. Giuseppe und S. Costanzo. Ein Engel mit einem Cartello in der Hand, auf das die Madonna hinweist, trennt den himmlischen Vorgang von dem irdischen. Auf dem Cartello stehen die Worte: »Quomodo enim sustinere potero necem et interfectionem populi mei?« Unten erblickt man eine Ansicht von Perugia und davor viel gläubiges Volk. Einer aus der Menge hält ein Schriftband mit dem Motto: »Salus nostra in manu tua est, et nos et terre nostre tui sumus«. Das Bild stammt aus dem Jahre 1526.

Erinnerungen an die alte Form verwertet auch Perugino in seinem Gonfalone della Giustizia, von 1498. Hier sind Himmel und Erde noch streng geschieden: Oben die Jungfrau, umgeben von Engeln und Seraphim. Auf der Erde knien S. Francesco und S. Bernardino. Die Mitglieder der Brüderschaft sind auch hier in winzigem Maßstabe dargestellt; doch hat Perugino sie, um ihre Kleinheit zu motivieren, in den entfernteren Hintergrund gerückt. Ganz in der Ferne der übliche Landschaftsstreifen mit der Ansicht von Perugia.

Auf Peruginos Gonfalone der Brüderschaft di S. Pietro Martire, gleichfalls von 1498, vollzieht sich der himmlische Vorgang auf gleicher Ebene mit dem irdischen. Maria sitzt, von zwei Engeln begleitet, das segnende Kind auf dem Schoße, in sonniger Abendlandschaft. In der Ferne, betend, die weißgekleideten Mitglieder der Brüderschaft.

Alter umbrischer Tradition folgt auch Benozzo Gozzoli in einem großen Freskobilde, das er 1464 nach dem Erlöschen einer furchtbaren Pest für die Kirche S. Agostino in S. Gimignano gemalt hat. Zentralfigur ist der Pestheilige Sebastian, der auf einem Postament steht und unter dessen von zwei Engeln gehaltenem Mantel sich das Volk von S. Gimignano zusammendrängt, links Männer und Knaben, rechts Frauen und Mädchen. Von oben schleudert Gottvater Pfeile herab. Zahlreiche Engel neben ihm werfen gleichfalls Pfeile, die an dem Mantel des Heiligen abprallen und von anderen Engeln zerbrochen werden. Etwas tiefer als Gottvater knien Christus und Maria.

Der zürnende Gottvater findet sich bei Benozzo Gozzoli schon früher, auf dem Fresko in S. Francesco zu Montefalco, das die Begegnung zwischen S. Domenico und S. Francesco darstellt (nach 1452). Noch früher auf Fra Angelicos Darstellung des gleichen Gegenstandes in einem Täfelchen des Kaiser Friedrich-Museums. Benozzo wie Fra Angelico haben das Motiv

des zürnenden Gottes sicherlich in Umbrien kennen gelernt. Daß aber auch sonst der toskanischen Kunst dieses umbrische Motiv nicht fremd ist, beweist ein merkwürdiges Votivbild von der Hand des Filippino Lippi in der Pittigalerie. Im Vordergrunde sehen wir einen zu Boden gesunkenen Jüngling, um dessen Leib sich eine Schlange windet, und der verzweifelt die Arme ausstreckt. Von ihm führt zu dem im Mittelgrunde rechts unter einem Baume sitzenden Gottvater, der auf dem Schoße mit beiden Händen Blitze hält, eine Inschrift, welche lautet: »Nulla deterior pestis quam familiaris inimicus«. Vor Gottvater steht, die Arme nach ihm ausstreckend, ein dem im Vordergrunde ähnlicher Jüngling, dessen Beine von einer Schlange umwunden sind, und zu dem ein weißes Wiesel, das Wappentier der Florentiner Familie Vecchietti, den Kopf emporhebt. Im Hintergrunde erscheint Florenz mit dem, Domkuppel und Türme überragenden, Monte Morello.

Wie ein Künstler des Nordens das Thema des zürnenden Gottvaters behandelt, zeigt uns Hans Holbeins des Älteren Votivbild für den Bürgermeister Ulrich Schwartz in Augsburg, das 1508 gemalt ist. Unten der Stifter mit seiner zahlreichen Familie, 3 Frauen, 17 Söhnen und 14 Töchtern. Christus links oben, weist auf seine Seitenwunde:

»Vatter, sich an mein Wunden rot
Hilf den Menschen aus aller Not
Durch meinen bittern Tod.«

Die Jungfrau Maria zeigt auf ihre entblößte Brust:

»Her thun ein dein schwert
Des du hast erzogen
Und sich an die Brust
Die dei Sun hat gesogen.«

Gottvater steckt sein Schwert in die Scheide mit den Worten:

»Barmherzigkait will ich allen den erzaigen
Die da mit wahrer Reu von hinnen schaiden.«

Anordnung der Komposition und Text der Spruchbänder erinnern in ganz überraschender Weise an umbrische Gonfalonebilder.

Daß auch die freiesten Individualitäten unter den Renaissancekünstlern sich nicht ganz dem Banne mittelalterlicher Tradition zu entziehen vermochten, wenn es sich um Darstellung sakraler Vorgänge handelte, beweist Raffaels Madonna di Foligno. Auf leichtem Gewölk herausschwebend, neigt sich die Gottesmutter herab zu dem von Hieronymus empfohlenen Stifter. Links blickt S. Francesco empor, der mit einer hinausdeutenden Handbewegung gleichsam die ganze gläubige Gemeinde in seine Fürbitte einschließt. Ein Engelknabe, der ein Cartello trägt, ist, wie auf den Gonfaloni, das Bindeglied zwischen Erde und Himmel. An Stelle des Landschafts-

streifens eine ideale Ansicht von Foligno. Doch überbietet Raffael seine umbrischen Vorgänger durch eine Vielseitigkeit und Tiefe der geistigen Kontraste, die jede Vergleichbarkeit aufhebt.

Auf bedeutsame Zusammenhänge zwischen der bildenden Kunst und der lebendigen Kultur der Zeit führen uns diese merkwürdigen Gonfalonebilder. Liturgie, Predigt und Mysterienspiel sind nach Anton Springer die hauptsächlichsten Quellen, aus denen der Künstler des Mittelalters schöpft. Die Figur des zürnenden Christus mit ihrer Umgebung von Engeln, welche die Marterinstrumente halten, ist dem alten Weltgerichtsszenarium des dreizehnten Jahrhunderts entlehnt. Die Gottesmutter hatte Anteil am Erlösungswerke, und die mittelalterlichen Hymnen gedenken ihrer als Helferin am Tage des jüngsten Gerichts. Zugleich mit der Jungfrau werden die heiligen Schutzpatrone angerufen. Auch die Dialoge zwischen der Madonna und den Heiligen finden wir in den Mysterienspielen wieder, die besonders in Umbrien ihre Heimstätte hatten. Und ist das lange Gedicht auf dem Gonfalone von S. Fiorenzo nicht eine getreue Wiedergabe des Sermons eines jener Bußprediger, die damals Italien durchwanderten? Weber in seinem Buche: »Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst« hat nachgewiesen, daß das kirchliche Schauspiel in zahlreichen Fällen die Grundlage für die Auswahl und Zusammensetzung des Portalschmuckes, namentlich der gotischen Kathedralen gewesen ist. Vielleicht ist es nicht zu kühn, wenn wir die Vermutung aussprechen, daß die Gonfaloni nur eine getreue Wiedergabe der Szenen sind, die auf der Bühne im Innern der Kirche oder auf dem Platze vor derselben vor den Augen der Beschauer sich abspielten.

Die Fresken in der Kapelle der Prioren.

Die Kapelle der Prioren, im Obergeschoß des Palazzo Pubblico gelegen, ist heute ein Bestandteil des städtischen Museums. Sie stellt sich dar als ein hoher Raum mit fast quadratischem Grundriß. Durch zwei an der Ostseite angebrachte Fenster empfängt sie unzureichendes Licht. Die ursprüngliche flache Balkendecke ist 1907 durch eine Kassettendecke ersetzt worden. Der Altar ist entfernt. Als Altartafel diente Peruginos jetzt in Rom befindliche Madonna mit den vier Schutzpatronen von Perugia. Das Chorgestühl ist mit Hülfe der bis vor kurzem im Universitätsmuseum aufbewahrten Fragmente des alten Gestühles durch Wenceslao Moretti ergänzt worden. Über die Entstehung und die Geschichte der Fresken ist das Wichtigste schon oben gesagt.

Die Reihe von Erzählungen aus der Legende des heiligen Ludwig nimmt auf dem engen Raum zwischen Fenster und Südwand ihren Anfang. Gegenstand der Darstellung ist die Bischofsweihe des Heiligen, welche 1296 in Rom durch Papst Bonifaz VIII. erfolgte. In einem von Säulen

getragenen Saal mit kassettierter flacher Decke geht die feierliche Zeremonie vor sich. Rechts sitzt (nach links gewandt) auf einem durch drei Stufen erhöhten Thron der Papst, den apostolischen Segen erteilend. Zu den Seiten des Papstes, etwas niedriger, zwei Kardinäle. Ein Prälat hält sich, den Hut in der Hand, im Hintergrunde. In der Mitte steht in Franziskanerkutte der zweiundzwanzigjährige Ludwig, die Hände erhebend und den Blick zu Bonifaz emporgerichtet. Ein Franziskanermönch wendet, vor dem Heiligen stehend, dem Beschauer den Rücken und verneigt sich tief vor dem Papste. Links wird der Kopf eines etwa fünfzigjährigen Mannes sichtbar, welcher an dem Vorgang keinen Anteil zu nehmen scheint. Nach alter Tradition hätte hier der Maler sich selbst porträtiert, was aber wohl durch das Alter der dargestellten Persönlichkeit ausgeschlossen ist.

Dieses erste Bild der Freskenreihe erweckt sofort eine günstige Meinung von dem Können des Meisters. Die Ausführung offenbart eine der Freskotechnik kundige Hand. In den perspektivisch richtig verkürzten Raum sind die Figuren mit Geschick hineinkomponiert. Möglicherweise hat ein Fresko des Fra Angelico in der Nikolauskapelle im Vatikan, welches die Ernennung des heiligen Stephanus zum Diakon schildert, die Anregung zu Bonfiglis Fresko gegeben. Doch ist die Komposition des Umbrers im Gegensinn angeordnet und die Charakteristik der einzelnen Personen dessen geistiges Eigentum. Die runden Kopfformen des heiligen Ludwig und des Prälaten im Hintergrunde und die Proportionierung der Gestalten erinnern an Filippo Lippi. Das architektonische Beiwerk zeigt ein Gemisch von gotischen und Renaissanceformen. Die achteckigen Säulen, welche die Decke tragen, sind gekehlt und ausgewinkelt. Sie bestehen aus abwechselnd weißen und roten Marmorschichten (dem bekannten Material, das für Assisi und Perugia der Monte Subasio lieferte) und schließen ab mit einem gotischen Blätterkapitäl. Die Täfelung der Decke und die Türen an der Rückwand zeigen wiederum Renaissanceformen. Das Kolorit ist gedämpft; der Zustand der Erhaltung ist ein verhältnismäßig guter.

Auf der Südwand der Kapelle sind zwei weitere Geschichten aus der Legende des heiligen Ludwig dargestellt. Es folgt zunächst das Wunder des Kaufmanns von Marseille. Die Legende, welche der Darstellung zugrunde liegt, ist in den Acta Sanctorum [41]) erzählt: Ein Kaufmann verliert während eines Seesturmes die mit Geld gefüllte Börse, welche sein ganzes Vermögen enthielt. In seiner Not bittet er den heiligen Ludwig um Beistand. Dieser erhört seine Bitte, und in den Eingeweiden eines auf dem Markte gekauften Fisches findet der Kaufmann die verlorene Börse wieder.

---

41) Acta Sanctorum, Aug. III, p. 795ff.

Diese Geschichte hat Bonfigli auf der linken Hälfte der Südwand in einem umfangreichen Breitbilde erzählt. Ein Schiff treibt mit windgeschwellten Segeln auf die Stadt Marseille zu, welche sich, vom Meere aus ansteigend, auf steiniger Küste erhebt. Über dem Schiff erscheint in einer runden Glorie die Gestalt des heiligen Wundertäters. An dem felsigen Meeresufer sitzt ein halbnackter Fischer mit der Angelrute. Ein zweiter, nur mit schmalem Lendentuch und kurzem Mantel bekleideter Fischer trägt auf dem Rücken mehrere große Fische und empfängt von dem links herzutretenden Kaufmann eine Zahlung. Rechts hat sich vor einer von drei Bogen getragenen Halle, welcher eine Laube vorgebaut ist, das Wunder vollzogen. Auf einer rohen Bank liegt der geschlachtete Fisch, und neben ihm steht die rote Börse. Mönche und Laienbrüder schauen betroffen auf das Wunder. Rechts kniet der fromme Kaufmann und faltet die Hände zum Dankgebet.

Die einzelnen Vorgänge der Handlung sind klar und verständlich zum Ausdruck gebracht. Lebhafte Farben hat der Meister auch hier vermieden, wenngleich zugegeben werden muß, daß das Kolorit von seiner ursprünglichen Frische viel eingebüßt hat. Das Ultramarin des Himmels ist aufgezehrt, und an einzelnen Stellen hat das Bild durch Abblättern von Farbe gelitten. Der Akt des Fischers ist überraschend gut und erinnert an Piero della Francesca [42]). Die Gruppe der dem Wunder zuschauenden Männer ist sehr lebendig, die Gewandbehandlung breit und flott. Mit großer Liebe ist der steinige Vordergrund ausgeführt. Zu der turmreichen Stadt im Hintergrunde hat Perugia die Anregung gegeben. Wir erblicken hier mit geringfügigen Änderungen den gewaltigen Finestrone von S. Domenico und den schlanken Campanile von S. Pietro.

Auf der rechten Hälfte der Südwand hat der Künstler ein anderes Wunder aus der Legende des heiligen Ludwig zur Darstellung gebracht. Leider entzieht sich der dargestellte Vorgang unserer Kenntnis, da die ganze Mitte und die obere Hälfte des Bildes zugrunde gegangen sind. Auch die Schriftquellen über den heiligen Ludwig geben keinen Aufschluß.

Ort der Handlung ist ein freier Platz vor dem römischen Konstantinsbogen. Wir erblicken im Vordergrunde links eine Gruppe von etwa zehn Personen, welche einem Wunder beiwohnen, das sich in der zugrunde gegangenen Mitte des Bildes zuträgt. Der Vorderste in der Reihe der Zuschauer zeigt mit der Rechten auf die Stelle, wo sich das Wunder vollzieht, und wendet sich mit lebhafter Geberde zu den Begleitern, in deren Gesichtern sich Erstaunen und Betroffensein ausdrücken. Oben erscheint, von einer runden Strahlenglorie umflossen, die Gestalt des segnenden Heiligen. Auf der fast gänzlich zugrunde gegangenen rechten Hälfte des Freskos führen drei Stufen

[42]) Vgl. den Sebastian auf dem Misericordienaltar in San Sepolcro und die Akte auf dem Fresko in San Francesco in Arezzo, welches den Tod Adams darstellt.

zu einer von kannellierten Pilastern getragenen Halle, welche durch ein niedriges metallenes Geländer abgeschlossen ist. Von den hier dargestellten Personen sind nur noch die Gestalten eines Mannes und einer Frau sichtbar.

In dem architektonischen Hintergrunde hat Bonfigli aus Phantasie und Wirklichkeit ein reizvolles Ensemble geschaffen. Der mit bewunderungswürdiger Treue wiedergegebene Bau des Konstantinbogens ist eine Reminiszenz des Meisters an seinen römischen Aufenthalt. Hinter der Mittelöffnung des Bogens wird ein phantastisches Gebäude mit Bogenhalle und gotischen Spitzgiebeln sichtbar. Wir sehen den Bogen rechts und links von Häusern und Türmen umgeben. Wieweit der Maler hier der Wirklichkeit gefolgt ist, läßt sich nicht mehr entscheiden, da bei der unter Clemens XII. im Jahre 1733 erfolgten Ausgrabung und Freilegung des Konstantinsbogens die anstoßenden Häuser niedergerissen wurden.

Wir wissen nicht mit absoluter Bestimmtheit, ob Bonfiglis Arbeit im Jahre 1461, als Filippo Lippi die erste Hälfte der Fresken abschätzte, nur bis hierher gediehen war, oder noch das folgende Fresko, die Totenmesse für den heiligen Ludwig, umfaßte. Doch bezieht sich Filippo Lippis Gutachten ausdrücklich nur auf die dem alten Palazzo Pubblico zugewandte Seite der Kapelle [43]), wo die Malereien damals nahezu vollendet waren [43a]).

Mit einer Schilderung der Totenmesse des heiligen Ludwig im Franziskanerdom zu Marseille (Westseite der Kapelle, gegenüber der Fensterwand) schließt die Reihe der auf diesen Heiligen sich beziehenden Fresken. Der Raum, in welchem die Totenmesse stattfindet, ist eine dreischiffige Basilika, deren Mittelschiff das altertümliche Sparrendach aufweist und durch je sieben korinthische kannellierte Säulen getragen wird. Die Seitenschiffe sind durch kannellierte Pilaster mit korinthisierenden Kapitellen gegliedert, zwischen denen ein dreigeteiltes einfaches Gebälk entlang läuft. Der Chor zeigt gotische Formen.

Im Mittelschiff ist die Leiche in weißem, mit den goldenen angiovinischen Lilien besätem Gewande aufgebahrt. Auch die Decke der Bahre zeigt reichen Goldschmuck. Die Leiche umstehen im Halbkreise trauernde Franziskanermönche, welche Lichter in den Händen halten und ihre Litanei singen. Ein Bischof liest aus einem Meßbuche, das ihm ein kniender Chorknabe hinhält, die Sterbegebete. An der Vorderseite der Bahre kniet mit dem Rücken nach dem Beschauer ein blonder Jüngling in rotem Kleide und mit goldener Halskette, wahrscheinlich Ludwigs jüngerer Bruder Robert, der ihm die Krone von

43) »Prout nunc sunt ille depictte et factte figure per ipsum Benedictum in pariete dicte capelle versus Palatium veterem« (Ann. Decemv. 1461 c. 83.

43a) »De medietate dicte capelle quasi jam depictte« (Ann. Decemv. 1461 c. 83).

Neapel verdankte[44]). In den Seitenschiffen der Kirche hat sich leidtragendes Volk versammelt, links Männer, rechts Frauen.

Die Raumbehandlung (der Künstler hat die gerade Ansicht von vorn gewählt), zeugt von einer guten Kenntnis der Perspektive, die Bonfigli wahrscheinlich dem Piero della Francesca verdankt, während die Typen der Mönche (runde, etwas gedrückte Kopfform, kurzer Hals, kurze Nase, breiter Mund) und ihre untersetzten Körper stark an Gestalten Filippo Lippis erinnern. Das Motiv des sich mit dem weiten Ärmel das Gesicht verhüllenden Mönches und seiner trauernden Nachbarn ist entnommen aus dem Predellenbilde Fra Angelicos für S. Domenico in Perugia, welches die Totenklage um den heiligen Nikolaus schildert[45]). Das Motiv des Mönches, der sich mit dem Ärmel der Kutte über das Gesicht fährt, um sich die Tränen abzuwischen, findet sich ein zweites Mal bei Fra Angelico in der Totenklage um den heiligen Franz (Cortona, Chiesa del Gesù). Der von Ulmann, Williamson, Supino und anderen vertretenen Ansicht, daß Bonfiglis Fresko dem Filippo Lippi bei seiner Beisetzung des heiligen Stephanus im Dom zu Prato als Vorbild gedient habe, muß widersprochen werden. Die Komposition Filippo Lippis ist doch von der des Peruginer Meisters recht verschieden. Man wird von dem Gedanken einer Anleihe des großen Florentiner Meisters bei dem Umbrer absehen müssen und besser annehmen, daß der Frate, wie Benozzo Gozzoli, Ghirlandajo und viele andere, seine Beisetzungsszene in freier Anlehnung an Giottos Exequien des heiligen Franz in der Cappella Bardi in S. Croce geschaffen habe[46]).

Die Fresken mit Darstellungen aus der Legende des heiligen Herkulanus schließen sich unmittelbar an die Ludwigsfresken an und bedecken die rechte Hälfte der Westseite, die ganze Nordseite und einen schmalen Streifen an der Fensterwand (Ostseite) der Kapelle.

Die Legende des heiligen Herkulanus ist auf das engste mit einem Ereignis aus Perugias Geschichte verknüpft: Als der Gotenkönig Totila, so berichtet die Ortslegende[47]), im Jahre 547 nach Chr. mit großer Heeresmacht Perugia belagerte, leitete der Bischof Herkulanus die Verteidigung

---

44) Simone Martini hat die Krönung Roberts auf einem Altarbilde in S. Lorenzo Maggiore zu Neapel dargestellt. (7. Kap. rechts.)

45) Weisbach nimmt für dieses Bildchen die Urheberschaft des Pesellino in Anspruch (Weisbach, Pesellino p. 41).

46) Die Komposition der Totenfeier des heiligen Stephanus kehrt ganz ähnlich wieder in dem Bilde der Bestattung Marias im Dom zu Spoleto. Auch der Tod des heiligen Bernhardin von Filippo Lippi im rechten Querschiff des Doms zu Prato geht auf Giottos Darstellung zurück.

47) »Anno vero septimo nondum finito obsessa urbe (Perusia) Gothorum exercitus intravit. Tunc comes qui eidem exercitui praeerat .... venerabilem virum Herculianum Episcopum, super urbis murum deductum capite truncavit, ejusque cutem jam mortuo a

der Stadt. Durch den Verrat eines Priesters aber fiel Perugia schließlich nach langem Widerstand in die Hände des Feindes, und der heilige Herkulanus wurde das erste Opfer der Rache des erzürnten Barbarenfürsten. Totila ließ ihn enthaupten, der Leiche die Haut abziehen und den Körper über die Stadtmauer werfen. Fromme Bauern bestatteten heimlich die Leiche ihres Bischofs, und um die Stelle wiederzufinden, legten sie an seine Seite die Leiche eines Kindes. Als man vierzig Tage nach dem Tode das Grab öffnete, war das Haupt des Heiligen so vollkommen mit dem Körper verwachsen, daß Spuren der geschehenen Enthauptung nicht mehr zu finden waren. Die Leiche des Kindes aber war in Verwesung übergegangen. Im Jahre 1378 wurde der Körper des Heiligen in feierlicher Prozession zunächst in den Dom überführt und später nach San Pietro. Einen Teil seiner Reliquien setzte man 1609 in der ihm zu Ehren erbauten Kirche Sant' Ercolano bei.

Die Belagerung von Perugia.

Zum Verständnis der hier dargestellten Vorgänge muß noch einiges vorausgeschickt werden: Totila, durch den hartnäckigen Widerstand der Peruginer entmutigt, hatte den Entschluß gefaßt, mit seinem Heere abzuziehen. Um ihn in diesem Gedanken zu bestärken, griffen die Peruginer, deren Not aufs höchste gestiegen war, zu einer Kriegslist. Sie schlachteten einen Ochsen, füllten den Leib des Tieres mit Getreide und warfen ihn nachts über die Mauer in das feindliche Lager. Ein Priester aber, heißt es in der Legende, verriet dem Gotenkönige die bedrängte Lage der Stadt, und dieser ließ sofort einen Sturm auf Perugia unternehmen, der zur Eroberung der Stadt führte.

Dieser Vorgang ist in der Mitte und auf der linken Seite des Freskos dargestellt. Wir sehen hier drei Soldaten damit beschäftigt, den Körper des Ochsen zu zerhauen. Vor dem Barbarenfürsten, der links in übergroßer Gestalt, von Kriegsleuten umgeben, in der Nähe seiner Zelte auf goldenem Sessel thront, Reichsapfel und Szepter in den Händen, steht der junge Priester, der den Betrug enthüllt. Im Hintergrunde sehen wir, wie der Befehl des Königs vollzogen wird: Tubabläser rufen zum Kampf, mit Sturmleiter und Schilddach wird ein Angriff auf die Stadt von der Seite der Porta Marzia her unternommen.

Die heimliche Bestattung des Bischofs hat der Künstler auf der rechten Seite desselben Freskos geschildert. Entgegen dem Wortlaut der Legende wird der Heilige vor der seinen Namen tragenden Kirche bestattet. Ein

---

vertice usque ad calcaneum incidit ut ex ejus corpore corrigia sublata videretur, moxque corpus illius extra muros projecit.«

Acta et miracula integra S. Herculiani seu Herculani, auctore anonymo perusino bei Pez in »Thesauri anecd. noviss.« T. II u. III, p. 127

Mann, der dem Beschauer halb den Rücken wendet, hält in der Hand noch die Hacke, mit der er das Grab geöffnet. Zwei kniende Männer legen behutsam die Leiche in die Grube, in welcher sich schon der Körper des Kindes befindet. Rechts liegen dicht unter der Stadtmauer der Kopf und die abgezogene Haut des Heiligen.

Mehr Interesse, als diese zum Teil mit naivem Ungeschick vorgeführten Szenen darf der architektonische Hintergrund des Ganzen in Anspruch nehmen. Der Künstler hat hier eine umfangreiche Darstellung des mittelalterlichen Perugia gegeben und mit staunenswerter Treue Häuser, Tore, Türme und Kirchen seiner Vaterstadt aufgenommen. So sieht die etruskische Porta Marzia noch heute aus, und die Kirche Sant' Ercolano hat Bonfigli in ihrer ursprünglichen Anlage festgehalten [48]).

Einen Entwurf zu diesem Fresko bewahrt die Handzeichnungssammlung der Uffizien [49]). Es ist eine sorgfältige, weißgehöhte Silberstiftzeichnung auf dunkelrotbraunem Papier. Die hier gegebene Fassung ist später verworfen worden. Links hat vor seinem Zelt der Gotenkönig Platz genommen. Vor ihm kniet der junge Priester. Soldaten hören zu. In der Ferne wird ein Angriff auf die Porta Marzia ausgeführt. Auch das Zerhauen des von der Stadtmauer herabgeworfenen Ochsen ist in die Ferne verlegt. Die Ansicht von Perugia ist von einem mehr nördlichen Punkte aus aufgenommen. Rechts wird der enthauptete Leichnam des Heiligen von der Mauer herabgeworfen. Alle diese Einzelheiten müssen mehr erraten als herausgelesen werden. Durch Nebensächliches, wie z. B. zwei in gemessenem Schritt vorbeitrabende Reiter im Vordergrunde wird die Aufmerksamkeit von Wichtigerem abgelenkt. Ein Vergleich der Skizze mit dem ausgeführten Bilde lehrt, daß die endgültige Fassung gegenüber dem Entwurf an Klarheit der Disposition bedeutend gewonnen hat.

Die Überführung der Leiche des heiligen Herkulanus in den Dom und nach S. Pietro.

Im Jahre 1378 beschlossen die Peruginer, die Leiche ihres heiligen Schutzpatrons in feierlicher Prozession nach dem Dom überzuführen. Der Schilderung dieser Prozession hat Bonfigli die ganze Nordwand der Kapelle vorbehalten. Durch den Korso, am Palazzo Pubblico vorbei, geht der Leichenzug auf den Domplatz zu. Trommler und Pfeifer gehen voran; ihnen folgt, von acht Männern in geistlicher und weltlicher Kleidung getragen, die Bahre,

[48]) Die Kirche war ursprünglich, wie aus Bonfiglis Wiedergabe und aus Dokumenten hervorgeht, eine Doppelkirche wie San Francesco in Assisi. Auch die Lageverhältnisse sind San Francesco ähnlich. Der Umbau von Sant Ercolano, welcher die Beseitigung der Oberkirche zur Folge hatte, ist im 16. Jahrhundert ausgeführt worden.

[49]) Saal der Zeichnungen, Nr. 333. Phot. G. Brampton Philpot, Florenz, Nr. 576.

auf welcher die Leiche des Heiligen ruht. Dominikanermönche und allerlei Volk schließen sich an. Der mächtige Bau des Stadthauses bildet einen wirkungsvollen Hintergrund für die Prozession. Auf der dem Dome zugewandten Seite des Palazzo Pubblico haben sich noch Spuren der alten Außentreppe erhalten, welche für die neuerdings erfolgte Rekonstruktion der Treppe von Bedeutung wurden [50]). Die linke Hälfte des Freskos ist fast gänzlich zerstört, was um so mehr zu bedauern ist, als bei der Gewissenhaftigkeit Bonfiglis in der Wiedergabe architektonischer Einzelheiten hier wichtige Aufschlüsse über die ursprüngliche Gestalt der palästereichen Hauptstraße von Perugia zu erlangen gewesen wären.

Ein ähnlich umfassendes Stadtbild ist der architektonische Hintergrund des letzten Freskos, in welchem die zweite Überführung der Reste des heiligen Herkulanus nach S. Pietro geschildert wird. In der Mitte präsentiert sich das seltsame Oktogon von S. Ercolano und die Kirche S. Domenico mit ihrem gewaltigen Finestrone und mit der schönen Turmpyramide, die durch den Brand des Jahres 1614 vernichtet wurde. Rechts wird S. Pietro mit seinem schlanken gotischen Campanile, in der ursprünglichen Gestalt, sichtbar [51]). Ganz in der Ferne ragt der Palazzo Pubblico empor. Ein buntes Gewirr von Häusern und Türmen vervollständigt das malerische Stadtbild. Der Leichenzug geht an S. Ercolano vorbei nach S. Pietro, wo die Reste des Heiligen ihre Ruhestätte finden sollten. Männer geistlichen und weltlichen Standes tragen die Leiche und folgen dem Zuge. Rechts knien tief verschleiert Frauen, welche dem Heiligen ihre Ehrfurcht bezeugen. Vor der Kirche S. Ercolano hat sich ein Wunder zugetragen: Ein totes Kind ist zum Leben erweckt worden.

Da Bonfigli die Fresken nicht ganz vollendet hat, so muß die Frage aufgeworfen werden, wieweit der Meister selbst an der Ausführung dieses letzten Freskos beteiligt gewesen ist. Wenn auch die Architektur des Hintergrundes unzweifelhaft von ihm selbst entworfen ist, so verraten doch mehrere Figuren in dem Leichenzuge eine fremde Hand; andere wieder sind durch ungeschickte Retouchen späterer Zeiten bis fast zur Unkenntlichkeit verdorben. Der Name des Künstlers, der Bonfiglis Lebenswerk vollendete, ist uns nicht bekannt.

Die Fresken in der Kapelle der Prioren sind die bedeutendste Leistung der quattrocentistischen Monumentalmalerei in Perugia und zugleich das

---

[50]) Siehe Bellucci: L'Opera del Palazzo del Popolo di Perugia, in Vol. VII des Bollettino Umbro und mein Referat im Repertorium Bd. 24, Heft 6, p. 465—466.

[51]) Der jetzige Kreuzgang von S. Pietro ist ein Werk des 16. Jahrhunderts. Die vier orientalischen Granitsäulen, welche auf dem Fresko die Vorhalle tragen, sind jetzt an den vier Ecken des Kreuzganges angebracht. Auf dem Campanile des Freskos das rätselhafte Datum: M Quatro.

Lebenswerk des Meisters. Fast 42 Jahre lang hat er, allerdings mit großen Unterbrechungen, an der Ausmalung der Kapelle gearbeitet. Am 30. November 1454 unterzeichnete er den Kontrakt, und am 8. Juli 1496, als er starb, war das Werk noch nicht vollendet.

Es scheint, als ob sich Benedetto von vornherein mit der Arbeit nicht sonderlich beeilt habe, denn erst am 4. Juli 1457, fast drei Jahre nach Unterzeichnung des Kontraktes, empfing er die erste Zahlung von 15 fl. für die begonnene Arbeit. Weitere vier Jahre vergingen bis zur Vollendung der ersten Kapellenhälfte [52]).

---

[52]) Zahlungen für die Fresken in der Kapelle der Prioren:

1454, 30. November:
Instrumentum inter Comune Perusii et Mag. Benedictum pictorem de pictura Capelle Palatii (Boll. della R. Dep. di Storia Patria per l'Umbria 1900 Vol. VI, p. 307ff.). Ann. Decemv. 1454 c. 127 t.

1457, 4. Juli:
Zahlung von 15 fl. an Benedetto Bonfigli. Ann. Decemv. 1457 c. 91.

1459, 29. Oktober:
Zahlung von 10 fl. an Benedetto Bonfigli. Ann. Decemv. 1459 c. 137.

1459, 26. November:
Zahlung von 12 fl. an Benedetto Bonfigli. Ibidem, c. 152 t.

1460, 27. Dezember:
Zahlung von 11 fl. an Benedetto Bonfigli. Ibidem 1460 c. 134.

1460:
Zahlung von 10 fl. und von 16 fl. an Benedetto Bonfigli. Computisteria comunale Libro M, Nr. 420 c. 38.

1461, 1. April:
Zahlung von 10 fl. an Benedetto Bonfigli. Ann. Decemv. 1461 c. 29.

1461, 11. September:
Laudum et declaratio mag. fratris Filippi Fratris ordinis Carmenitarum de Florentia super picturis factis in Capella M. D. P. per Benedictum Bonfigli. Ann. Decemv. 1461, c. 83. (Boll. della R. Dep. di Storia Patria per l'Umbria Vol. VI, 1900, p. 309 ff.)

1461, 11. September:
Instrumentum factum cum Benedetto Bonfigli super perfectione Capelle. Ann. Decemv. 1461 c. 83 t. (Boll. della R. Dep. di Storia Patria per l'Umbria Vol. VI, 1900, p. 311ff.)

1461, 11. September:
Zahlung von 11 fl. 20 Soldi an »Mastro Filippo Frate del Carmine per parte del lodo«. Computisteria comunale Libro M, Nr. 420 c. 38.

1461, 11. September:
Zahlung von 42 Soldi und 3 Denari an Benedetto Bonfigli. Ibidem, c. 38.

1461, 3. Oktober:
Zahlung von 2 fl. an Benedetto Bonfigli. Ibidem, c. 38.

1462, 31. Januar und 1. Februar:
Anweisung und Zahlung von 50 fl. an Benedetto Bonfigli. Ann. Decemv. 1462 c. 7 t.

Die von Bonfigli bisher bewiesene Unpünktlichkeit veranlaßte die Prioren, in den zweiten Kontrakt vom 11. September 1461 die Klausel aufzunehmen, daß der Meister in jedem Semester eine Geschichte fertigzustellen

---

1462, 4. April:
Zahlung von 4 fl. 40 Soldi. Comput. Com. Libro M, Nr. 420 c. 38.
1462, 1. Juli:
Zahlung von 3 fl. 60 Soldi. Ibidem, c. 38.
1462, 6. November:
Zahlung von 90 Soldi. Ibidem, c. 38.
1463, 22. Januar:
Zahlung von 1 fl. 80 Soldi. Ibidem, c. 38.
1463, 17. März:
Zahlung von 2 fl. 10 Soldi. Ibidem, c. 38.
1463, August:
Zahlung von 9 fl. Ibidem, c. 38.
1463, 26. September:
Zahlung von 14 fl. 71 Soldi. Ibidem, c. 38.
1463, 23. Dezember:
Zahlung von 4 fl. 90 Soldi. Ibidem, c. 38.
1464, 28. April:
Zahlung von 45 fl. Ann. Decemv. 1464 c. 42.
1464:
2 Zahlungen von insgesamt 2 fl. 84 Soldi. Comput. Com. Libro M, Nr. 420 c. 38.
1464, 17. Juli:
Zahlung von 134 fl. 4 Soldi 6 Denari. Ibidem, c. 38.
1469, 5. Dezember:
Zahlung von 80 fl. aus einem Guthaben der Stadtgemeinde bei dem Merciaio Bartolomeo di Gregorio. Ann. Decemv. 1469 c. 249.
1477, 1. Juli:
Zahlung von 180 fl. durch denselben Bartolomeo di Gregorio. Ann. Decemv. 1477 c. 246.
1469, 7. November:
Provisio quod solvantur mag. Benedicto Bonfigli pictori de pictura Capelle M. D. P. 400 fl. Mariotti, Lett. pitt. p. 134—135.
1469, 17. November:
Lex 2ª quod mag: Benedicto Bomfilgli pictori satisfiat de pecuniis debitis a Bartholo Gregorii pro pictura Capelle M. D. P. Ann. Decemv. 1469 c. 111.
1469, 10. Dezember:
Provisio tertia ut mag. Benedicto Bonfilgli pro pictura Capelle M. D. P. consignetur nomen debitoris Bartolomei Gregorii. Ann. Decemv. 1469 c. 130.
1469, 10. Dezember:
Electio X Camerariorum super expendio negocio Mag. Benedicti Bonfigli juxta formam etc. legis edite sub presenti millessimo et die 7 Novembris. Ann. Decemv. 1469 c. 132.
1469, 10. Dezember:
Conventio facta inter comune Perusii et mag. Benedictum Bonfilgli super pictura Capelle M. D. P. Ann. Decemv. 1469 c. 132 t.

habe und daß den Prioren das Recht zustehe, einen anderen Meister mit der Fortsetzung der Arbeit zu betrauen, falls Bonfigli sich säumig zeigen sollte.

Wenn trotzdem noch Jahrzehnte vergingen, ohne daß die Arbeit beendet wurde, so darf die Schuld nicht ausschließlich auf seiten des ausführenden Künstlers gesucht werden. War Meister Benedetto ein säumiger Arbeiter, so waren die Herren Prioren gelegentlich auch säumige Zahler. Am 7. November 1469 beschwerte sich Bonfigli bei den Prioren über unpünktliche Zahlung des ausbedungenen Lohnes und drohte, die Arbeit einzustellen. Die Beschwerde scheint nicht unberechtigt gewesen zu sein, denn mit 44 Stimmen gegen 2 wurde Bonfiglis Forderung bewilligt. Die Prioren spendeten ihm ein hohes Lob [53]) und forderten nochmals, daß hinfort in jedem Semester eine Geschichte fertiggestellt werde, vorausgesetzt, daß nicht Krankheit den Künstler verhindere, und keine gefährliche Epidemie in Perugia herrsche. Danach hätte die Arbeit in weniger als zwei Jahren beendigt sein müssen. Sie war aber noch unvollendet, als der hochbetagte Meister am 8. Juli 1496 starb. Wir wissen, daß er in seinem Testament einen Zuschuß ausgesetzt hat zur Vollendung dessen, was er selbst nicht mehr zu Ende zu bringen vermocht hatte [54]).

Als Benedetto Bonfigli den ehrenvollen Auftrag erhielt, die Kapelle der Prioren auszumalen, war er etwa fünfunddreißig Jahre alt und im Vollbesitz seiner künstlerischen Mittel. Wenn in den Jahren vor 1450 sein künstlerisches Schaffen eng mit Sieneser Traditionen verknüpft war, so hat sich offenbar während des Aufenthaltes in Rom eine große Wandlung in ihm vollzogen. In Rom war er zu Fra Angelico und Benozzo Gozzoli, vielleicht auch, wenn wir Vasaris Angaben Glauben schenken dürfen, zu dem großen Lehrmeister der Perspektive, Piero della Francesca, in persönliche Beziehung getreten. Von wie nachhaltigem Einfluß auf ihn der Verkehr mit diesen großen Meistern gewesen, das bekunden seine Fresken in der Kapelle der

---

[53]) »Picturam dictae Capellae cedere in ornatum et decorem totius Civitatis et Palatii: attenta potissimum pulcritudine picturarum, et fama, et ingenio dicti Mag. Benedicti: et si res ipsa non deducatur ad finem, redire in ignominiam totius Reipublicae Perusinae. Ann. Decemv. 1469 c. 105.

[54]) Item judicavit et reliquit quod Bartholomeus Gregorii de Perusio debeat perficere seu perfici facere cappellam palatii Magnif. D. D. Priorum Civit. Perus. quam dictus Bartholomeus accepit ad perficiendum ab ipso Testatore per tempus unius anni proximi futuri. S. Mariotti, Lett. pitt. p. 135, Note 1.

Die Prioren hatten Benedetto am 5. Dezember 1469 einen Kredit von 370 Gulden zediert, den sie bei dem oben genannten Bartolomeo di Gregorio besaßen. Hiervon wurden ihm am 1. Juli 1477 180 Gulden ausgezahlt. Da er, wie es scheint, vor seinem Tode den ganzen Betrag erhalten hatte, war er genötigt, einen Teil der Summe an den Geldgeber zurückzuzahlen. Als Vollender der Fresken ist Bartolomeo di Gregorio (wie Manzoni annahm) gewiß nicht aufzufassen, da er ein Merciaio war.

Prioren. Wenn er bei der Schilderung der Bischofsweihe des heiligen Ludwig sich durch eine ähnliche Darstellung Fra Angelicos anregen ließ und in der Totenklage um den heiligen Schutzpatron von Perugia ein wichtiges Motiv von dem Frate entlehnte, so zeigt sich in der Behandlung des Nackten (Wunder des Kaufmanns von Marseille), der sorgsamen und doch nicht kleinlichen Wiedergabe des Vordergrundes und in der vorzüglichen Architekturmalerei der Einfluß des Piero della Francesca.

Seine Innenräume (Saal im vatikanischen Palast, Dom von Marseille) erwecken einen wirklichen Tiefeneindruck. Die breite und flotte Gewandbehandlung und die Längen- und Breitenverhältnisse der Köpfe zeigen eine gewisse Verwandtschaft mit Fra Filippo Lippi. In der Darstellung der menschlichen Figur lassen sich beträchtliche Fortschritte gegenüber der noch befangenen und unfreien Auffassung in den Tafelbildern erkennen. Die Gestalten erscheinen breiter, die Proportionen gedrungener, das Stehen wird fester. In der Farbengebung ist eine große Vorliebe für satte, braune Lokaltöne zu konstatieren, welche auch die Madonna mit vier musizierenden Engeln und die gleichfalls einer späteren Schaffensperiode angehörigen Gonfaloni kennzeichnen.

Offenbaren die Fresken so die Vorzüge seiner an dem Studium der großen Zeitgenossen gewachsenen Kunst, so lassen sie uns doch auch ihre Mängel und Schwächen erkennen. Bonfigli wird nur bis zu einem gewissen Grade der Formen völlig Herr. Wenn eine bewegte Aktion darzustellen ist, versagt seine Kraft. So wird er im Fresko der Belagerung von Perugia unleidlich und maniriert. Im ruhigen Existenzbilde und in der Darstellung glänzender Prozessionen leistet er Hervorragendes. An Bestimmtheit und Prägnanz der Menschenauffassung stehen die Ludwigsfresken entschieden über der Herkulanusfolge. Dafür entschädigt der Künstler in letzterer wieder durch vortreffliche Behandlung der architektonischen Hintergründe. Hier gibt er etwas völlig Neues: Er füllt die Hintergründe seiner Fresken mit genauen Aufnahmen von Monumentalbauten und entrollt bisweilen ganze umfangreiche Städtebilder. Bescheidene Rivalen dieser Veduten sind die kleinen, aber meist sehr getreuen Städteansichten auf seinen Gonfaloni. Zu dem späteren großartigen Aufschwung der umbrischen Landschaftsmalerei geben Bonfiglis Veduten den ersten Anstoß. Einen gewaltigen Schritt über Bonfigli hinaus tat später Perugino, indem er die Landschaft auf seinen Bildern zur Resonanz der Figurenkomposition machte.

Rückblick.

Wir sahen Bonfigli im Anfang seines künstlerischen Schaffens eng mit der sienesischen Tradition verknüpft. Ein Kolorit von intensiver Buntheit, durch reichliche Auflage von Gold zu noch größerem Glanz gesteigert, kenn-

zeichnete seine früheste uns erhaltene Schöpfung, die Anbetung der Könige aus S. Domenico. Aus dem Charakter dieses Frühwerkes darf der Schluß gezogen werden, daß Bonfigli die Anfangsgründe seiner Kunst in der Werkstätte eines der aus sienesischer Schulung hervorgegangenen Meister erlernt habe, welche damals in Perugia ansässig waren. Durch das Studium der Werke des Domenico Veneziano und seines großen Schülers Piero della Francesca, sowie des Filippo Lippi lernt er, sich auf das Wirkliche zu konzentrieren und den Anforderungen der Perspektive zu entsprechen. Erst in reiferen Jahren macht er (wahrscheinlich in Rom um 1450) die persönliche Bekanntschaft des Fra Angelico, von dem er schon in Perugia Werke gekannt hat. Er ist ihm und seinem Schüler Benozzo Gozzoli für manche Anregung zu Dank verpflichtet. Nach des Meisters Rückkehr aus Rom tritt eine weitere Stilwandlung ein. An die Stelle der intensiven, fast bunten Lokalfarben treten gedämpfte braune Lokaltöne. Dieser Übergang zu warmen, braunen Lokaltönen zeigt sich in dem Tafelbild der Madonna mit vier musizierenden Engeln, in den Gonfalonen und den Fresken.

Im allgemeinen aber hält der mehr für das Anmutige als für die Darstellung kräftiger Aktion begabte Meister an der älteren lokalen Richtung fest und verbindet nur einzelne Züge der Formenauffassung der Neuzeit mit der heimischen Kunstweise. Mit der Vervollkommnung, welche die Kunst Perugias in den letzten Dezennien des Jahrhunderts durch Fiorenzo di Lorenzo und namentlich durch Perugino erfuhr, vermochte er nicht Schritt zu halten. Die ältere Lokalkunst Perugias schließt mit Bonfigli ab, und der eigentliche Vermittler zwischen Florentiner und umbrischer Kunstweise ist nicht Benedetto Bonfigli, sondern Fiorenzo di Lorenzo. Ihm war es vorbehalten, der Wegweiser der jungen Künstlergeneration, eines Perugino und Pinturicchio zu werden.

Un Documento inedito dell' Architetto Carlo Fontana.

Di **Piero Misciattelli.**

Il documento inedito che mi è dato qui di pubblicare figura nel catalogo privato e fuori di commercio di libri stampati e manoscritti, disegni, incisioni ed acquerelli riguardanti Innocenzo XII (Pignatelli) raccolti e posseduti dal principe Diego Pignatelli di Cavaniglia (Roma) e reca questa indicazione a pagina 28 . «Esposto di servigi resi alla Camera (Apostolica) dal cav. Carlo Fontana architetto camerale succeduto al Bernini dal 1664 a tutto il 1º Dicembre 1702 — M. S. in — 4 del secolo XVIII di pagine 16 n. n. delle quali l'ultima bianca» Nel margine superiore della prima pagina si legge la firma autografa di Carlo Fontana.

Il compilatore del catalogo avverte come vi sieno notati i lavori fatti sotto il Pontificato di Papa Innocenzo XII ma non si è reso conto che l'importanza di questo documento consiste particolarmente nel fatto che il Fontana ci offre nel medesimo non solo una lista di pagamenti da lui ricevuti per servigi resi al pontificato romano, ma un elenco per noi ancora più prezioso delle opere, e con i relativi pagamenti, compiute dal suo predecessore rivale, il famoso Bernini. La lista delle paghe avute dal Bernini egli contrappone con arte alla propria per dimostrare alla Reverenda Camera Apostolica quanto minori fossero state le retribuzioni avute dalla Casa Fontana per i servigi resi alla Sede Apostolica in confronto a quelle riscosse dalla Casa Bernini.

In un prospetto rapido ed ordinato ci si rivela in questo singolare documento le somme vistose che furono profuse dai pontefici Urbano VIII ed Innocenzo XII in opere destinate all' abbellimento di Roma: si riscontra in esso per la prima volta la somma totale spesa dalla Reverenda Fabbrica durante 56 anni di servigio prestati dal Bernini e dal paragone delle due liste ci è dato di osservare come al regime del fasto barberiniano e chigiano seguissero nella Chiesa delle ristrettezze finanziarie che obbligarono l'ultimo pontefice del Seicento a serrare non poco i cordoni alla borsa del pubblico erario, così che bene si comprendono le lagnanze del

Fontana che a malincuore rassegnavasi a vedersi lesinate e diminuite le paghe.

Il cav. Carlo Fontana il quale fu l'ultimo architetto del Seicento, e che degnamente chiude un secolo di straordinaria attività edilistica per l'urbe, appartiene alla famiglia comasca onde uscì nel 1543 Domenico Fontana, il famoso architetto che lavorò sotto Sisto V ed al quale si deve l'innalzamento degli obelischi di San Pietro, di S. Maria Maggiore, di S. Giovanni in Laterano, di Piazza del Popolo, e la fabbrica del palazzo pontificio sul Quirinale. Domenico Fontana morì nel 1607, ed ebbe a fratello l'architetto Giovanni Fontana che fu valente ingegnere e restaurò gli acquedotti di Augusto, ed a nipote, Carlo Maderna (1556—1639) al quale si deve la facciata del tempio di S. Pietro.

Il nostro Carlo Fontana nacque a Bruciato nel territorio di Como l'anno 1634; seguendo l'esempio dei suoi maggiori, venne a cercare lavoro in Roma (vedasi più sotto la nota delle principali fra le sue opere) ove seppe competere e farsi notare in mezzo alle contese del Bernini e del Borromino ed accaparrarsi, vivente il Bernini, la sua successione come aiutante, ed al fine installarsi nel suo ufficio di architetto della Rev. Camera Apostolica, ciò che al grande scultore sembra rincrescesse molto, quantunque fosse nella grave età di settanta anni.

Il Fontana morì a Roma nel 1714 dopo aver lasciate oltre a parecchi lavori architettonici le seguenti opere stampate:

Il tempio Vaticano e sua origine con gli edifici piú cospicui antichi e moderni — Roma 1694.

L'anfiteatro flavio descritto e delineato — Aja 1725.

Trattato delle acque correnti — Roma prim. ediz. 1694 — seconda ed. 1696.

Descrizione della Cappella del fonte battesimale nella Basilica Vaticana — Roma 1697.

Discorso sopra il monte Citorio — Roma prima. ed. 1694, 2° ed. 1608.

Discorso sopra le cause delle Innondationi del Tevere antiche e moderne a danno della citta' di Roma — Roma 1696.

Opere compiute dall' architetto cav. Carlo Fontana e ricordate da Filippo Titi, contemporaneo dell' architetto, nel libro »Descrizione delle Pitture, Sculture e architetture esposte al pubblico in Roma« — Ediz. 1763.

pag. 9: Deposito della regina di Svezia in S. Pietro ordinato dalla S. M. d'Innocenzo XII, fatto poi perfezionare dalla S. M. di Clemente XI con disegno del cav. Carlo Fontana.

pag. 20: (in S. Pietro) L'ultima cappella è senza altare, perchè serve per fonte battesimale. E' notabile la sterminata urna di porfido che fu sepolcro di Ottone II. Il coperchio di bronzo dorato è disegno del cav. Fontana.

pag. 43: (chiesa di S. Margherita) . . . . fu architetto e della chiesa e della facciata il cav. Fontana.

pag. 46: (chiesa di S. Maria in Trastevere) Aveva questa chiesa un portico molto deforme, con semplice tetto tutto aperto e rozzamente fatto, dal che mossa la S. M. di Papa Clemente XI . . . . . fece di nuovo rifar detto portico, e ferrarlo con cancelli di ferro; e con tale occasione decorò il mosaico sopra con ornamenti di stucco, che fanno anche finimento alla facciata, il tutto con disegno e direzione del cav. Carlo Fontana.

pag. 70: (Chiesa di S. Sebastiano) La cappella di S. Fabiano, che siegue, spettante alla Casa Albani, fu fatta con disegno di Carlo Maratta, e seguito dal cav. Carlo Fontana, da Alessandro Specchi e dal Barigioni.

pag. 125: (Chiesa Nuova) La cappelletta che segue, sotto l'organo, che è dei signori Spada architettata dal cav. Carlo Fontana.

pag. 137: (Chiesa di S. Andrea della Valle) La prima cappella a man destra, entrando in chiesa, è stata fatta dai Signori Ginnetti con l'architettura del cav. Carlo Fontana.

pag. 170: (Chiesa di S. Marta) La chiesa fu rimodernata ultimamente con buona e vaga architettura dal Cav. Carlo Fontana a spese d'una monaca di Casa Boncompagni.

pag. 187: (Chiesa di S. Biagio) S. Biagio ristorato modernamente con capriccioso disegno del Cav. Carlo Fontana.

pag. 285: (S. Maria degli Angeli alle Terme) Le vastissime Terme di Diocleziano rimasero, come tutte le altre, dal tempo e dalla barbarie guaste, ma la loro stessa vastità ne fece rimanere in piedi una parte in qua e in là, che rispetto al tutto, furon piccola cosa, ma considerate da per sè, ciascuna di esse rendeva meraviglia, e faceva fede dell' antica magnificenza. Una di queste parti fu ridotta a granaj d'una prodigiosa estensione, che rimangono dirimpetto al convento della Vittoria. Dipoi un' altra parte attaccata al giardino del principe Strozzi, al tempo di Clemente XI, col disegno di Carlo Fontana, fu ridotta pari mente allo stesso uso.

pag. 321: (Chiesa di S. Marcello) La facciata fu fatta a spese di Mons Castaldi Boncompagni con l'architettura del cav. Fontana.

pag. 327: (Chiesa dell' Umilità) La facciata è disegno di Carlo Fontana.

pag. 419: (Chiesa dei S. S. Faustino e Giovita) Della Chiesa fatta ultimamente ne fu architetto il cav. Carlo Fontana.

pag. 430: (Chiesa di S. Maria Traspontina) L'altare maggiore fu racconciato ultimamente col disegno del cav. Carlo Fontana, dove sono molti angeli di stucco che sostengono un' immagine di Maria Vergine.

pag. 464: (Chiesa Spirito Santo dei Napoletani) Questa chiesa racconcia col disegno di Carlo Fontana.

pag. 484: (Palazzo Bigazzini) Giovanni Antonio Bigazzini vi fabbricò un palazzo con disegno del Cav. Carlo Fontana.

La precedente lista ricavata dall' opera del Titi deve essere completata con le seguenti opere di Carlo Fontana:

Palazzo della Curia Innocenziana a Montecitorio. (si vedano i primi disegni originali che verranno da me pubblicati nel fascicolo Luglio 1909 nella Rivista senese «Vita d'arte».)

(Chiesa di S. Andrea della Valle) Abside: altare maggiore, architettura di Carlo Fontana.

(Chiesa dei SS. Apostoli) Nel 1702 Clemente XI riedificò dai fondamenti la Basilica ed i lavori di questa riedificazione furono diretti da Carlo Fontana.

(Chiesa di S. Marco) Nel secolo XVII l'ambasciatore della Repubblica Veneta Sagredo la ridusse nello stato attuale coi disegno di Carlo Fontana.

(Chiesa di S. Margherita) Nel 1680 fu restaurata per cura de Cardinale Castaldic on architettura di Carlo Fontana, a cui appartiene anche la facciata.

(Chiesa di S. Maria dell' Assunzione) Fu edificata verso la metà del secolo XVII coi disegni di Carlo Fontana.

(Chiesa di S. Maria dei Miracoli) Nel 1664 Alessandro VII ordinò a Carlo Rainaldi di edificare la chiesa la quale rimasta incompiuta fu terminata a spese del Cardinale Castaldi con l'aiuto del Bernini e del Fontana.

(Chiesa di S. Maria ad Nives) Fu ceduta nel 1607 alla Confraternita dei Rigattieri che la fecero più tardi riedificare con architettura di Carlo Fontana.

(Chiesa di S. Maria del Popolo) La seconda cappella della navata di destra fu edificata verso la metà del secolo XVII dal cav. Carlo Fontana.

(Chiesa di S. Teodoro) Nel 1705 Clemente XI fece scavare la terra intorno alle pareti di questa Chiesa ed ordinò che fosse fatta la piazzetta semicircolare della quale è autore Carlo Fontana.

Ed ora ecco pubblicato integralmente il documento dell' architetto Carlo Fontana:

Firma autografa del Cav. Carlo Fontana.

Esposto primo per la Rev. Camera.

Si notifica con il presente esposto di quello che ha goduto e gode il Cav. Carlo Fontana per il prestato servizio alla Rev. Cam. Apostolica sin dall' anno 1664 a tutto il presente giorno 1. Dicembre 1702.

Della San. mem. d'Alessandro VII fu dichiarato con special chirografo in vita per uno delli misuratori della Rev. Camera con la provisione di scudi 5 il mese, e scudi 2,20 per la solita parte in dispensa di palazzo, e con li soliti emolumenti di scudi 2 per cento per la tara de' conti che pagono li artisti, quali scudi 2 si dividono per metà per ciaschedun misuratore.

Attesa la vecchiaja del cav. Bernino fu imposto dal Sommo Pontefice e Ministri Camerali al cav. Fontana che dovesse come coadiutore esercitare anche la carica d'architetto come fece, indi intentionato nella futura successione sì della carica come delle provisioni dopo la morte del detto Bernino e con tale speranza operò con ogni puntualità e diligenza sino alla morte del prefato cavaliere.

Morto che fu il suddetto Bernino non mancò il Fontana di far istanza per la surrogazione, e pagamenti che portava la medesima carica promessali consistenti in scudi trenta il mese con le parti doppie ascendenti ad altri scudi 4 il mese.

Oltre di che li venivano pagati tutti li disegni e viaggi a parte come il tutto si riconosce et apparisce da mandati spediti dall'E. mo Camerlengo esistenti nella computisteria del Sig. Bondi, oggi Leonori. Di più in occasione dell' esilio di Luigi Bernino, che occupava la carica di Sopraintendente dei Palazzi Apostolici, che subentrò Gio. Antonio de' Rossi, quale fu poi levato, e fu appoggiata questa carica di Sopraintendente al medesimo cav. Fontana, quale ha esercitato sino al presente senza pagamento veruno, qual pagamento consisteva in scudi 10 il mese, e scudi 3 per la parte, oltre le medaglie d'oro e pensioni.

In tempo che seguì la morte del cav. Bernino suddetto e per alcuni anni susseguenti con reiterate instanze alli tesorieri pro tempore, et a Mons. Pilastri commissario gerente si domandavano con suppliche li detti pagamenti soliti, ma invece d'avere il rescritto favorevole, li fu risposto in voce, che Sua Santità conosciuta l'abilità del cavaliere abile a poter fare tutte le carte, aveva abolito e soppresso le due, cioè di architetto e sopraintendente, ma che non si sarebbe mancato alle giuste richieste per le recognitioni che meritava il cavaliere; onde in luogo d'essa paga averebbe Sua Santità assegnata provisione congrua quale non effettuatasi e dilungandosi si prese motivo dalla benignità dei tesorieri Ginnetti, Negroni, et Imperiali, si avessero per mandati camerali alcune piccole recognitioni, tènui rispetto

alle fatiche, ma furono pro una vice tantum si che non essendosi effettuato mai l'assegno di detta provisione, li è rimasta la sola fatica di tutte le cariche.

Volle poi Mons. Pilastri, commissario gerente, credendosi di far bene, aggiungere alli due misuratori il terzo per sminuir la fatica e vi fu posto frate Giuseppe Paglia domenicano; e che delli scudi 10 il mese che avevano tra tutti due li misuratori se ne-fecero tre porzioni che venivano ad essere scudi 3,33 il mese per ciaschedun misuratore. Riconosciutasi poi pregiudiciale alla Rev. Camera la giunta del terzo misuratore e per altre particolarità che si tacciono, fu licenziato il frate Paglia dal servizio, e ritornò in pristino alli due misuratori ma non fu mai restituito il pieno delli scudi cinque alli detti misuratori e da allora sino al presente si continua con li soli scudi 3,33 il mese in Camera, e a Palazzo scudi 2,20 il mese.

Onde il cav. Fontana supplica di riflettere e commettere in considerazione che esso ha esercitato et esercita le due cariche d'architetto e sopraintendente senza provisione e parte veruna dall' anno 1666 in qua sino al 1º dicembre 1702 et invece d'essergli accresciute le paghe, si trova diminuito nella propria di misuratore per la causa come segue.

Si notifica che le paghe delle tare non hanno che fare con quelle dell' architetto e sopraintendente ma tutte attinenti alla carica di misuratore come cantano li Brevi speditigli e taluni credono siano di qualche somma considerabile e si prega a far riconoscere tutta la somma delli lavori che si spediscono anno per anno. Dal che si vedrà esser questi emolumenti molto tenui e che dopo pagati li giovani non resta nelle mani dei misuratori che il sessanta in circa per cento.

Sì che il cav. Fontana esercita presentemente la carica d'Architetto della Rev. Camera e dei Palazzi in tutte le occorrenze sì dei disegni come dei viaggi fuori di Roma, quali non appartengono alla carica di misuratore et esercita presentemente anche la carica di sopraintendente dei Palazzi già suppressa quali cariche unite con quelle dell' architetto avevano di provisione, cioè: all' architetto scudi 34, al sopraintendente scudi 13.

Oltre vi erano li pagamenti, recognitioni di medaglie, mandati a parte, e pensioni ben note alla casa Bernini.

Onde di presente li vengono nuovamente diminuiti li pochi emolumenti delle misure a causa dell' aggiunto terzo misuratore in Camera Sig. Bufalini il quale ritiene il terzo delle misure il qual terzo lo godeva in comune il Fontana e Contini, sì che pagati li giovani restono gli utili ad una tenuità forsi non creduta.

Et a ciò si riconosca quello che ha, il cavaliere pone qui sotto le paghe mestruali mese per mese e prima cioè:

Come architetto della Rev. Fabbrica	scudi	10
Come architetto dell'acqua Paola	scudi	5
Come misuratore di Camera invece delli scudi 5 ridotto	scudi	3,30
Come misuratore di Palazzo	scudi	2,20
Sommano in tutto	scudi	20,50

Con essergli levate le parti che godevano li suoi antecessori.

Fa noto anche il cavaliere le più particolari opere grandiose che ha fatto finora per la S. Sede senza aver avuto verun premio delle sue fatiche e prima:

La condotta dell'acqua nuova Paola applicativi di sua assistenza anni 18 continui senza veruna paga sino che fu dichiarato architetto solo, una volta scudi 100 datigli da Mons. Litta.

L'opera del fontanone a S. Pietro Montorio.

L'opera del nuovo porto d'Anzio di tante piante e modelli.

L'opera della condotta dell' acqua di Civitavecchia.

Non si espongono l'altre infinite opere e fatiche perchè sarebbe un lungo catalogo, basta il dire che per lo spazio di circa 40 anni che sempre è stato in moto continuo nel servizio della Rev. Camera quasi gratis.

Sì che con la sola paga di misuratore di 5,50 diminuita viene il medesimo ad esercitare tutte le cariche che ascendevano prima alla somma di scudi 47 il mese senza l'altre recognitioni. Perciò si supplica riflettere e riguardare con occhio benigno le giuste ragioni che si sono addotte di sopra acciò resti consolato con un giusto e doveroso provvedimento che se ne spera dalla somma clemenza di Nostro Signore.

Restò favorito Don Gasparo Fontana figlio del suddetto cavaliere dall' infinita pietà d'Innocenzo XII d'un beneficio di S. Giovanni Laterano carico di pensioni per scudi 70 e si dichiarò S. S. avergli elo dato ad invito del fratello cav. Francesco che glielo chiese per le fatiche fatte dal medesimo per l'erezione ed assistenza della fabbrica della Dogana di terra.

Il cav. Fontana stante le sue diligenti applicazioni et operazioni levò d'impegno la Rev. Camera di due gran spese già cominciate dal cav. Bernino in Civitavecchia, et una fu il principiato Bagno per le ciurme in tempo di Clemente IX ascendente in scudi 350 incirca, l'altra fu del modo che principiò detto Bernino per il riparo dell' Antemurale in tempo di Clemente X ascendente alla spesa di scudi $\frac{m}{200}$ incirca che dalle diverse congregazioni dei Camerali furono sospesi a causa delle ragioni addotte dal Cav. Carlo Fontana a favore della Camera.

Esposto secondo per la Rev. Fabbrica di S. Pietro.

Ristretto di quanto ha ricavato il cav. Bernino dalla Rev. Fabbrica per il suo prestato servizio come Architetto che entrò nell'anno 1624 e durò sino l'anno 1680, cioè anni 56 di servizio, come costa pubblicamente.

Pagamenti seguìti.

	Scudi
Per provisione della sopraintendenza di metallo del Ciborio dallì 15 di Giugno 1624 per tutto Marzo 1624 a scudi 100 il mese come a libro mastro 36 e 57 montano	4722
Per provvisione d'aprile 1627 per tutto giugno 1633 a ragione di scudi 250 il mese come al libro dei manuali 29 e libro de' manuali 8. .	15750
Per recognizione sino all' anno 1627 come al libro mastro 84......	3850
Per donativo d'ordine della S. memoria di Papa Urbano VIII l'anno 1633 come per pagamento 20 agosto di detto anno in libro dei manuali nell' ultimo..	10000
Per il modello della statua di S. Longino come al libro dei manuali 42	450
Per la statua come al libro dei manuali 17	3300
Per il campanile per la sua provvisione straordinaria dalli 25 febbraio 1638 a tutti li 29 agosto 1642 a scudi 100 il mese...........	5500
Per le 4 statue di stucco sopra il campanile come al libro de' manuali 17	1200
Per il bassorilievo di Pasce oves meas come al libro dei manuali ...	3000
Per recognizione di detta opera	200
Per la statua di Costantino a conto come al libro dei manuali 171 ...	900
Per la sopraintendenza dei portici dal 1° agosto 1657 per tutto luglio 1662, sono anni cinque a scudi 60 il mese	3600
Per la sopraintendenza dell' opera della cattedra per mesi 40 a ragione di scudi 200 il mese come al Libro dei manuali 178	8000
Per provvisioni ferme di scudi 200 l'anno dall'anno 1629 a tutto l'anno 1665, sono anni 37 (Sic)	7400
Per li due terzi delli due per cento sopra scudi 3,655,580 monta, come per ristretto fattone dal computista antecedente che importano le stime e misure dei lavori e conti saldati a diversi dal suddetto cavaliere dall'anno 1624 a tutto gennajo 1661.........	4873
E per detti due terzi sopra scudi 115618,50 e per le misure, stime e conti di diversi per tutto l'anno 1665	1541
E per detti due terzi sopra scudi 230,138 per le misure e stime dei scalpellini e muratori appaltati	3068

Il retroscritto ristretto è stato copiato du un libro dove sono diversi originali di disegni, note, ristretti et altro fatto fare dalla Santa

memoria di Papa Alessandro VII esistente ora detto libro nella libreria dell'Ecc.mo principe Chigi e questa nota è stata autenticata dal computista della rev. Fabbrica di quel tempo e rincontrata con le partite. Di più ebbe scudi $\frac{m}{3}$ di legato per il disegno et assistenza del Ciborio esistente entro la Cappella del SS. Sacramento 3000

Onde ascende la somma che ha ritratta il Bernini per via di mandati a scudi 80354

E più s'aggiunga nella detta somma quello che ne ha ritratto dalla detta fabbrica Luigi Bernini fratello del cavaliere come Deputato considerato con li regali e pagamenti di misure scudi 20 il mese, cioè scudi 240 l'anno per anni 50, sino che fu bandito da Roma, quali ascendono a scudi 12000

E più nella detta somma si deve aggiungere li utili ricavati dalli canonicati di Santa Maria Maggiore e S. Pietro concedutoli da i Papi considerati di rendita per scudi 60 il mese, che ascendono l'anno a scudi 720, che in anni 60, che seguì la morte del fu Mons. Bernini importa la somma di scudi 43200

E più si deve aggiungere scudi 30 il mese che aveva il cav. Bernini di paga ferma dalla rev. Camera che ascendono l'anno a scudi 360 che in anni 56 montano a scudi 20160

E più scudi 8 il mese come Prefetto Architetto dell'acqua Felice che fanno scudi 96 l'anno, montano per anni 56 a 5376

E più scudi 5 il mese che aveva Luigi Bernini come architetto dell'lacqua Paola che sono scudi 60 l'anno che per anni 30 che servì 1800

E più per la carica di spolverare il Ciborio scudi 5 il mese che aveva uno di detti fratelli importa scudi 60 l'anno che in anni 56 monta 3360

E più scudi 10 il mese ch'ebbe Luigi Bernini come sopraintendente dei palazzi che sono scudi 120 l'anno che per anni 30 che servi monta 3600

Nella sopradetta somma vi si comprendono molti regali annuali di medaglie d'oro, d'argento, pensioni, benefici per gli ecclesiastci, parti doppie e molti altri legati da considerarsi altri scudi 10 il mese cioè scudi 120 l'anno ascendono a scudi 6720

Sì che ristrette tutte le dette somme avrà ritratto la Casa Bernini dalla Fabbrica e Camera scudi Centosettantaseimila e cinquecento settanta, cioè scudi tremila centocinquanta l'anno incirca che viene ad essere circa 260 il mese nello spazio di 56 anni montano scudi 176570

E' da riflettersi anche la Dignità Prelatizia che ha avuta detta Casa con diverse cariche che non si mettono a calcolo.

Si deve considerare che nelli detti anni 56 dal detto prestato servizio di Bernini ha speso la Rev. Fabbrica un milione cento ottantaseimila scudi di fabbriche attinentialla magnificenza et ornamento del Tempio come si verifica da vari conti spediti in Fabrica.

Esposto Terzo

Di minorazione di Spese che riceve la rev; Fabbrica dal Prestato servizio del Cav. Carlo Fontana dall'anno 1684 sino al presente 1703. (sic.)

Il Cav. Carlo Fontana architetto della Rev. Fabrica che ha servito gratis come deputato revisore da Clemente X sino ad Alessandro VIII, cioè circa anni 18 nel qual tempo ha composta l'opera stampata del Tempio Vaticano, et anche per ordine di Mons. Vespignani ridusse li esorbitanti prezzi nel modo che comunemente si osserva nella città di Roma, e faticò molto tempo a fare i processi contro i delinquenti artisti, muratori et altri, e fece restituire alla rev. Fabrica dai medesimi molti denari esorbitantemente pagati e dal Pontificato d'Alessandro VIII sino al presente giorno ha fatti infiniti modelli e disegni per il fonte battesimale e Deposito della regina di Svezia senza verun pagamento solo che li seguenti:

Scudi

Ricevè il Cav. Fontana per anni 10 incirca avanti l'anno 1697 dalla Rev. Fabrica scudi 10 il mese concessigli da Alessandro VIII come Deputato e Revisore della Fabrica che sono scudi 120 l'anno che in anni 10 monta a scudi 1200

E più dall'anno 1697 nel Pontificato d'Innocenzo XII ha ricevuto li medesimi scudi 10 il mese come Architetto dichiarato da Papa Innocenzo XII, che fanno scudi 120 l'anno che per anni 5 montano a 600

E più altri scudi 10 il mese concessi et accresciuti da Innocenzo XII al Cav. Francesco Fontana come Revisore Deputato in luogo del padre, che costituiscono scudi 120 l'anno cominciando dall'anno 1697 a tutto l'anno 1702. Monta a 600

E più il fruttato delle misure di fabriche fatte per la Fabrica sotto la direzione e disegno del Cav. Fontana ascendenti circa scudi $\frac{m}{65}$ che sono incirca 800

E più ha ricavato il Cav. Fontana dalla sua carica di misuratore della Camera tra paghe ferme e frutto di misure circa scudi 10 il mese che sono scudi 120 l'anno essendo anni 40 che possiede detta carica, che montano a scudi 4800

E più altri scudi 5 il mese concessigli l'anno 1690 da Alessandro VIII per la carica d'Architetto dell'Acqua Paola che sono scudi 60 che sino all'anno 1702, cioè anni 12, monta a 720

E più scudi 8 il mese al cav. Francesco Fontana per la carica di Prefetto Architetto dell'acqua Felice concessigli l'anno 1697 che montano a scudi 69 l'anno per anni 5 480

E più scudi 300 incirca per conto di recognizione da i Camerali a conto d'infinite fatiche 300

E più per il fruttato d'un beneficio di S. Giovanni Laterano concesso da Innocenzo XII l'anno 1696 a Don Gasparo Fontana parimente figlio del cav. Carlo suddetto che detrattone scudi 70 di pensione gli resta scudi 14 il mese cioè scudi 168 l'anno per anni 6 sino al presente 1702 1008

Sì che tutto quello che ha ricavato nel corso d'anni 40 la Casa Fontana sino al presente anno 1702 ascende circa a scudi 10508 che sono ragguagliatamente un anno per l'altro circa scudi 262 che viene ad essere al mese circa scudi 22.

Correndovi di diferenza scudi 238 il mese di più che ha ricavato la Casa Bernini.

Il tutto si è esposto per sperarne merito e non demerito come da taluni che non informati parlano al vento.

Questo dì 1º Dicembre 1702.

Zur Datierung von Dürers Paumgartneraltar.

Von **Heinz Braune.**

In einer handschriftlichen »Beschreibung der Reichsstadt Nürnberg« aus dem 17. Jahrhundert, die in der Bibliothek des Germanischen Museums aufbewahrt wird, findet sich bei den Aufzeichnungen über die Kirche des Katharinenklosters auf S. 452 der Eintrag: »Hernach Ao. 1498 sind von Albrecht Dürer, einem berühmten Mahler, Stephan Baumgärtner, samt seinen Bruder Lukas, an dieses Altars Tafel, einer in der Bildnis S. Georgens, der ander S. Eustachii contrafaictet worden. Diese Tafel hat man Ao. 1614 Herzog Maximilian in Bayern in seine Kunstkammer abfolgen lassen, doch eine Copey davon behalten und in erstgedachten Altar gesezet.«

Die Notiz scheint mir in der Dürerliteratur übersehen worden zu sein, obwohl sie doch die einzige ist, die ein bestimmtes Datum für die Entstehungszeit des Paumgartneraltars in der Pinakothek angibt. Es muß nun geprüft werden, wieweit sie Glauben verdient. Sicher zwar hat sie nicht die unerschütterliche Bedeutung einer Urkunde, aber sie kann sehr wohl auf eine dem Schreiber damals noch zugängliche Urkunde oder doch auf eine gute Tradition zurückgehen. In jedem Falle gibt sie Anlaß, die bisher angenommene spätere Datierung des Altares einer Revision zu unterwerfen. — Da der Paumgartneraltar das bedeutendste Malwerk Dürers vor seiner zweiten italienischen Reise ist, hat man ihn gewöhnlich möglichst nahe an diese heranzusetzen versucht, und wenn einige Forscher, wie Wölflin und Weisbach ihn dem Florentiner Dreikönigsbild von 1504 unmittelbar vorangehen lassen (— Valentin Scherer setzt ihn direkt »um 1504« an —), andere wie Thausing »nicht weit über das Jahr 1500 herab« wollen, so stimmen doch alle darin überein, daß sie ihn für ein Werk des beginnenden 16. Jahrhunderts halten. Die an sich nieht beweiskräftige Notiz der Nürnberger Handschrift findet aber eine Stütze in der Familiengeschichte der Stifter des Altares. Der Konservator am bayer. Nationalmuseum, Friedr. H. Hofmann, hat im 1. Jahrgang der »Christlichen Kunst«, 1904, sehr ausführlich über die Stifter gehandelt, und aufs sorgfältigste zusammengetragen, was über die einzelnen Personen zu erfahren war. Daraus ergab sich, daß der Altar eine Stiftung der engeren Familie des alten, schon 1478 verstorbenen Martin Paumgartner und seiner Ehefrau, einer Volckamerin, war. Ihre und

ihrer vier Kinder Bildnisse trägt das Mittelstück. Wahrscheinlich also hatten die Eltern ein Legat für den Altar ausgesetzt, und die Kinder lösten die testamentarisch übernommene Schuld mit der Bestellung des Altarwerkes ein. Daraus erklärt sich dann das Fehlen des Hans Reich, an den Barbara Paumgartnerin seit 3. Juli 1497 verheiratet war, ohne daß man annehmen muß, er sei damals bereits gestorben gewesen: er gehörte nicht zu der Nachkommenschaft des alten P., und somit nicht zur eigentlichen Familie. Überdies ist Barbara Reich in nichts als Witwe charakterisiert. So darf man die oberste Grenze der Entstehungszeit gewiß bis 1497, dem Jahr der Verheiratung Barbaras, hinaufrücken, während Dr. Hofmann 1499, das Todesjahr Reichs, annahm. Wichtig aber wird besonders ein Umstand, den Dr. Hofmann erwähnt: Im Jahre 1498 zog Stephan Paumgartner mit Herzog Heinrich von Sachsen ins heilige Land. Liegt da die Vermutung nicht nahe, Stephan P. habe vor Antritt einer so weiten Reise das Seine ordnen und seine Verpflichtungen dem Andenken der Eltern gegenüber erfüllen wollen? Auch die Eigentümlichkeiten der Kostüme sprechen mindestens nicht gegen die frühe Datierung. Dabei ist die Perspektive so viel unbeholfener als in dem Florentiner Bild, die Raumentwicklung so viel ängstlicher und beschränkter, daß der Abstand zwischen beiden doch nicht zu gering angenommen werden darf. Der quattrocentistische Aufbau des Mittelstückes in München entspricht dem von vielen Nürnberger Bildern des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts. Das Florentiner Bild vertritt deutlich eine jüngere Zeit. Die Haltung der Figuren — nicht nur im Mittelbild, sondern auch auf den Flügeln, scheint mir eher zu Dürers früheren Stichen zurückzuweisen als zu dem Florentiner Bild. Immerhin ist es gefährlich, in solchen Dingen allzuscharf sehen zu wollen, und die Zeitdifferenz ,um die es sich handelt, ist schließlich klein genug. Dem Maler des Krelbildnisses aber wird man eine Leistung, wie den Paumgartneraltar, als schon vollbracht wohl zutrauen dürfen.

Zwei bisher unbekannte Briefe von Lucas Cranach dem Jüngeren aus dem Jahre 1579.

Ein Beitrag zur Cranach-Literatur.

Von **C. von Bardeleben**, Generalleutnant z. D.

Markgraf Georg Friedrich von Brandenburg-Ansbach und Bayreuth, Sohn Georg des Frommen von Ansbach hatte nach dem Tode seiner ersten Gemahlin unter den vielen ihm zu einer neuen Ehe vorgeschlagenen fürstlichen Töchtern diejenige des Herzogs Wilhelm von Braunschweig-Celle auserkoren. Es war die noch nicht ganz 16jährige Herzogin Sophie, welche ihre Erziehung am Hofe des Kurfürsten August von Sachsen genoß. Als Georg Friedrichs Werbung im Frühjahr anno 1579 erfolgte, weilte die sächsische Familie auf Schloß Annaburg unweit Torgau. Der Markgraf traf am Osterabend daselbst ein, und schon am Osterdienstag, dem 21. April, fand die feierliche Verlobung statt. Der glückliche Bräutigam ließ in seiner Freude über die gut getroffene Wahl gleich danach den beim Kurfürsten von Sachsen in hoher Gunst stehenden Maler Lucas Cranach den Jüngern, Sohn des zurzeit schon verstorbenen Ältern gleichen Namens, aus dem benachbarten Wittenberg nach Annaburg kommen, um ein Bild seiner holden Braut in Lebensgröße und in der Kleidung, welche sie bei dem Verlöbnis getragen hatte, anzufertigen. Dem kunstsinnigen Fürsten Georg Friedrich, der Gelehrte und Künstler gern um sich versammelte, mag wohl der berühmte Meister Lucas persönlich bekannt gewesen sein, stammt doch höchst wahrscheinlich von ihm die schöne Handzeichnung, Georg den Frommen darstellend, jetzt in der Dresdner Galerie befindlich.

Georg Friedrich bestellte außer dem Bild seiner Braut bei Meister Lucas noch ein größeres seiner ersten Gemahlin Elisabeth, Tochter des Markgrafen Johann von Küstrin, welche im vergangenen Jahr verstorben war [1]. Auch sollte der Künstler noch mehrere kleine Bilder, die zu Geschenken bestimmt waren, anfertigen. Es bestand schon zu jener Zeit die Sitte, daß Fürstlichkeiten ihre Bilder in großer Zahl verschenkten, den Künstlern erwuchs aller-

[1]) Elisabeth hatte sich auf der Reise nach Warschau, zur Feier der Belehnung hres Gemahls, bei der strengen Kälte eine Krankheit zugezogen, der sie nach kurzer Zeit erlag. Sie starb in einem Dorfe bei Warschau, ihr Leichnam wurde mit fürstlicher Pracht nach Königsberg i. Pr. geleitet und daselbst in der Kneiphöfschen Domkirche beigesetzt.

dings ein großer Vorteil hierdurch, aber die Kunst litt unter solcher Massenbestellung. Wir ersehen aus den noch vorhandenen Geschenklisten des markgräflichen Hofes, daß sämtlichen oberen Beamten Ketten mit Bildern des Markgrafen zum Einzug des jungen Paares auf der Plassenburg verliehen wurden.

Cranach hatte versprochen, die Bilder der beiden Gemahlinnen und der Mutter Georg Friedrichs recht bald zu liefern, wir erfahren aus seinem eigenhändigen Brief an den Markgrafen, der sich im Königl. Hausarchiv zu Charlottenburg befindet, daß er große Mühe und Fleiß auf die Bilder verwendet hatte und andere Arbeit ruhen ließ, um sie zum Einzug der Neuvermählten fertig zu haben. Das Schreiben lautet:

»Durchlauchtigster hochgeborener Fürst gnedigster Her. Ever fürstlich gnaden sein meiner vnterthenigen Dienste zuvorn. Gnediger Fürst vnd Her.

Auff Ever fürstlich gnaden befhel zur annaburgk. etzliche Conterfakt halber so ich auffs forderlichste machen soll, weil ich dan an mir nichts habe wollen er müden lassen, andere arbedt in dan gesatzt (andere Arbeit hintangesetzt) vnd fruhe vnd spaden (spät) an solchen Conterfakten gearbet, wie auch Ev. furstl. gn. sehen werden, dan sie viel arbet gehabt, bitt ich Ever furstl. gn. wo es was Lage sein mocht, kein ungenehmes gefallen thragen (verübeln), verhoff sie werden ach so (auch so) gemalt sein da ob Ev. furstl. gn. hin gnediges gefallen haben werden, Erstlichen zwei grosse Conterfekt Ev. f. gn. itziges gemahel. Das ander Ev. f. gn. foriges gemahel, hochloblichen milden gedechtnus, welchs E. f. gn. in preussen schicken werden, das das zum epithafium darnach gemacht werde. Dan ich solchs in der Kleidung so ihre fstl. gn. gethragen. es konnt auch darnach solchs Conterfakt auf ein ramen Eingefasst werden . . das es zum epithafium oder wozu solchs E. fstl. gn. ferner gebrauchen wollen. Darnahen (daneben) sein drej kleine Ev. fstl. gn. frav mutter, drej kleine Ev. fstl. gn. itziges gemahel. Darnach drej des forigen gemahel selger milder gedechtnus weilhe (welche) ich Ev. fstl. gn. in untertenikeit (Untertänigkeit) übersende mit einen Eigen botten (Boten) fersehe mich werden mit gottes hulffe ohne schaden zu komen, welchs ich aus vnterthenigsten gehorsam Ev. fstl. gn. nicht verhelen sollen. vnd wunsche von gott dem almechtigen Ev. fstl. gn. derselbigen zukunftigen gemahel gottes gnedigen segen. Erbar Landt vnd Leuten zu freuden vnd allerglückseligen Wolfardt amen vnd Eine fröhche (fröhliche) Heimfardt.

Dat. Wittenbergk am thage Himelfardt welcher ist der 27 mey 1579

Ever fürstlichen gnaden vnderthenigster Diner

Lucas Cranach Ma.«

Adresse: »Dem Durchlauchtigsten hochgeborenen Fursten vnd Hern Heren Georg Friderich Marggraffen zu brandenburgk jun preussen zu stettin pommern. Der Cassuben vnd wenden auch in schlesien zu gegerndorf Herzogh, þurggraff zu nurenbergk vnd furst zu rugen.«

Eingangsvermerk der markgräflichen Kanzlei auf der Adresse: »An Blaßberg 4 Juni An. 79. Lucas Kranach, Mahler vberschickt die fürstlichen Contrafacturen.«

Ein zweiter Originalbrief Cranachs, an den Markgräflichen Kanzler Hosemann gerichtet, ist gleichfalls noch im Hausarchiv aufbewahrt; auch dem Kanzler versichert er, daß er die Bilder mit großer Sorgfalt gemalt habe. Er spricht sich ferner eingehend über das Bild der ersten Gemahlin Elisabeth aus. Es sei in der Tracht und dem Schmuck, wie sie beides getragen, genau ausgeführt worden. Es könne sehr gut eins davon dem Bildhauer für das Epitaph in der Kneiphöfschen Domkirche dienen oder als Vorlage für ein Grabdenkmal. Die erwähnten drei kleinen Bilder der Mutter sollten wohl als Geschenke Verwendung finden. Georg Friedrichs Mutter war Emilie, die dritte Gemahlin Georg des Frommen, Tochter Herzog Heinrichs von Sachsen, geboren 1516 und gestorben am 19. April 1591 zu Ansbach.

Ich lasse den Brief hier im Wortlaut folgen:

»Mein freuntlchen Dinst zuvorn, Ernvester Achbar, hochgelarter Her Doctor vnd Canzler freuntliche libe her swager. auff Ever an mich gethanes schreiben. hab ich mit muhe v. grossen fleis di Conterfakten so mein gnediger füst v. her bestellet gefercht (gefertigt). diselbigen himit vberschicke, der hoffnung sollen wol ankomen vnd ist deme also. Das m. g. f. vnd herr wolt habe sein itzige neves gemahl in ihre grossen (Größe) v. der kleidung wie si das mahl zur annenburgk gewesen.

Darnach das forige gemahl in ihrer Kleidung vnd schmuck wie si zur Zeit gangen v. weil das bilde zum Epithafium solt in dem Habit gemacht werden. so ist es fonnotten (nötig) dem bildhaver eins zu schicken. welchs dan auch kont bey das begrebnus gebrucht werden, dan es mit sonderlichen fleis gemacht vnd sich wol zum gedechnuhs schicken (zum Gedächtnis eignen). Darnach hab ich sollen der Frav mutter drej kleine machen v. der itzigen jungen Furstin auch drej v. der forigen auch drej. das ich si al solte zusammen vberschicke. vnd weil darneben auch Ein forzeichnus mitschicke. was solche arbet alle kostet. bin ich der Zufersicht mein gnediger furst vnd herr werden mihr solche bezolung thun lassen. vnd den botten for beschirm zu stallen (unter Schutz nehmen), wiwol ichs bedenken habe den botten zu ferthraven auff der strassen es konte aber mir der her darin

dienen v. mit denen von Dresen nach Dresen schicken. Das ichs zu Dresen bekomen mocht in m. gn. hern des Churfürsten Kamer. konnt ihr mir das itzunt wider schreiben bey wehme ich solchs mocht abfordern lassen. Ich forsehe mich der her werde sich meines Dinstes nicht beschweren. vber das das ihr sonsten fil (viel) zu thun werden haben . . . vnd thun wider was euch lieb ist damit Gott dem almechtigen befohlen.

Dat. in Wittenbergk den 28 mey 1579 Lucas Cranach Mahl.«

Diesem Brief ist die Rechnung für die Bilder beigefügt, in ihr haben die Angaben der Preise das meiste Interesse, sie lautet:

»Verzeichnus der arbett so ich mein gnedgen Fursten vnd hern hern Georgen Friderich Marggraffen zu Brandenburgkh iz gemacht hab als nemlchen (nämlich) fur die zvej grosse Conterfakte bey der Gemahlen der itzigen vnd die foriger, seliger gedechnus. welchs ein ides 40 Thal. werde, aber wil si E. f. gn. eins fur 30 Thal. lassen. ferner seint neven kleine Conterfakte fur ein ides 4 Thaler, so habe ich do ih zu E. fstl. gn. nach der annenburgk gefordertt fhure zerung auff thäge (die Anzahl der Tage ist leider nicht ausgefüllt) mit zweien Pferden »fazeit samt den furthen 5 Thal. 20 gr. nemlichen 3 Thal. 8 g. speisung 3[1]) Thal. fuhrthen welchs nun alles in summe macht 101 Thal. 20 g.

101 Thal.	20 g.	60
12 —		24
89 —	20 —	5
		89

Ever furstlichen gnaden vnderthenichster Diner
Lucas Cranach Mahl.«

Aufschrift:

»Den Ernvesten Achbaren, hochgelarten David Hosman furstlichen brandenburgkischen Canzler zu onotzpach (Ansbach) mein gunstigen Hern Schwagern zu henden.«

Vermerk der Kanzlei: »Lucas Cranach schikt die Contrafacturen Abwesen des H. Hosman H. Andres zu erbrechen od. H. Hobe.«

Beide Briefe sind recht unleserlich mit flüchtiger Handschrift geschrieben, manche Sätze erst nach langer Prüfung zu verstehen, oft sind Worte in ihren Silben auseinandergezogen, was das Lesen sehr erschwert. Cranach, der Bürgermeister der gelehrten Stadt Wittenberg, nimmt es, wie die Briefe zeigen, mit der Rechtschreibung und der Anwendung der Satz-

[1]) Bedeutet die Hälfte, also 1 Thal. 12 gr.

zeichen nicht sehr genau, besonders fällt dies in dem Schreiben an Hosemann auf. Die Briefe sind durch die noch wohlerhaltenen mit Papier bedeckten Oblatensiegel verschlossen gewesen. Das Cranachsche Wappen, von einem kleinen Siegelring aufgedrückt, ist deutlich auf beiden zu erkennen: Die geflügelte Schlange mit der Krone auf dem Kopf und dem goldenen Ring im Maul windet sich wagerecht durch den Schild. Rechts und links vom Helm stehen die beiden Buchstaben L. C.; auch der ältere Cranach schrieb sich mit C, nicht K.

Cranach fügt seiner Unterschrift immer den Stand als Maler, abgekürzt, hinzu. Die Ansicht einiger Schriftsteller, daß die Familie vormals zu Kranach nicht den Namen Müller, sondern Sunder geführt hat, halte ich für richtig. Über die Geschlechtsfolge der Cranachs hat Max Senf zu Wittenberg sehr eingehende Forschungen gemacht und dieselben in dankenswerter Weise in der Vierteljahrschrift des deutschen Herold veröffentlicht. Der fleißige Genealoge hat viele Irrtümer in früheren Werken über die Familie Cranach aufgedeckt. U. a. auch festgestellt, daß der jüngere Lucas in Wittenberg und nicht in Weimar gestorben und begraben ist. —

Die von Cranach hergestellten Bilder kamen auch richtig zum Einzug des neuvermählten Paares auf der Plassenburg an, der Wunsch des Meisters »einer recht fröhlichen Heimfahrt« war in Erfüllung gegangen. Die Trauung hatte schon zu Dresden am Sonntag Misericord. Domini (am 3. Mai) in aller Stille stattgefunden, wir wissen nur, daß dem Hofprediger Mirus, welcher die Rede dabei hielt, dafür ein silbernes Geschirr im Werte von 20 Gulden verehrt wurde und daß die Schauspieler, welche an einem der nächsten Abende eine Tragödie aufführten »zur Ergötzlichkeit ihrer gehabten Mühe und Kosten mit einer Verehrung beglückt wurden« und zwar im Betrage von 5 Gulden. Man sieht, daß die Bühnenkünstler zu dieser Zeit nicht verwöhnt waren.

Über die Cranachschen Bilder erfahren wir weiteres durch eine zur Zeit dieser Feierlichkeiten aus der markgräflichen Kanzlei an den Maler Lucas abgesandte Antwort, welche noch im Entwurf vorhanden ist, folgenden Inhalts:

»Georg Friedrich p. p.

Unsern Grus zuvorn. Erbar lieber besonders. Wir haben die bey eignen botten vns von Dir vberschickten beide große Contrafacturen vnserer seligen vnd itzigen f. geliebter Gemahlin samt den 9 kleinen Contrafacturen jüngst In Blassenberge woll entpfangen vnd darauff gnedigen Befehlich gethan, das dir vnser Kontor zu Leipzig Werchow vor die beide grosse Conterfact die begerte 60 Thaler vnd dan vor 6 kleine jedes 4 Thal., samt 5 Thlr. 20 gr. Zehrung vnd Fuhrlohns vnd also In allen 89 Thal. 20 gr. entrichten solle, die dir von Ihme zu entpfahen lassen werdest

Was dan die vbrigen drej kleinen Stucklein anlangt, di weill dieselben vnserer f Gemahlin nicht fast ehnlich oder gleich sehen, thun Wir Sie Dir hineben wieder hin senden, do du aber dieselben nochmals dermaßen verbessern würdest, das Sie Ihrer fstl. Gn. gleich sehen, wollen wir solche stucklein alsdan auch behalten vnd zahlen, wollten wir dir gnedig nicht bergen vnd seind dir mit Gnaden geneigt

Datum (nicht ausgefüllt)
An Lucas Mahler
zu Wittenberg.«

Vorerst wird also hier die Höhe und Art der Zahlung abgemacht, dann werden die kleinen Bilder der zweiten Gemahlin besprochen. Sie haben den Beifall des Markgrafen, höchstwahrscheinlich auch den ihrigen und den der anwesenden Gäste nicht gefunden. Weil die Bilder der Markgräfin nicht »gleich sehen«, erfolgt keine Bezahlung dafür, und sie wandern wieder in die Künstlerwerkstatt zurück. Leider schließt mit diesem markgräflichen Schreiben der Briefwechsel. Man weiß nicht, ob Cranach sich daran gesetzt hät, die Konterfeis der jungen Frau ähnlich zu »verbessern« und ob sie hierauf vom Markgrafen angenommen und bezahlt wurden. Ein beim Tode Markgraf Christian von Bayreuth (1655) im Schlosse zu Bayreuth aufgenommenes Inventarium seines Nachlasses weist Bilder Georg Friedrichs und seiner Gemahlin auf, ob das von letzterer eins von Cranach gemaltes ist, kann nicht angegeben werden.

Literaturbericht.

Architektur.

August Grisebach. Das deutsche Rathaus der Renaissance. 162 Seiten mit 50 Abbildungen nach Federzeichnungen. Berlin 1907.

Der vorliegenden Arbeit wurde von der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin der Hermann-Grimm-Preis bei einer Konkurrenz des Jahres 1905 zuerteilt. Wie die Aufgabe gestellt war, zerfällt die Arbeit in zwei Hauptteile, die Beschreibung der einzelnen Rathäuser und in eine Darstellung der allgemeinen Entwicklung des Rathauses sowie seiner lokalen Sondercharaktere. Zu Beginn sei gleich bemerkt, daß das Thema in seiner ganzen Problematik leider nicht erschöpft wurde.

Das Einleitungskapitel, welches die Bedeutung des Rathauses im Stadtbilde schildern will, ist nach dem Material, das für es herangezogen wurde, und formal nach der Menge städtebaulich hier interessierender Untersuchungsfragen zu mager ausgefallen. Auch die gute Gelegenheit zu einer wenigstens andeutenden Geschichte des deutschen Marktplatzes und seiner so wichtigen sachlichen und ästhetischen Entwicklung ist ungenützt vorbeigelassen; ein Mangel, dem auch durch die kurze Erwähnung der jedesmaligen Situation des betreffenden Rathauses nicht wesentlich abgeholfen wird. Des weiteren hätte die künstlerische Ausbildung und die Placierung der typischen öffentlichen Denkmäler vor dem deutschen Rathause, der Rolandssäulen und der Marktbrunnen, des mancherorts üblichen Prangers, in ihrer historischen Entwicklung wenigstens skizziert werden sollen.

Der erste Teil des Buches, die statistische Beschreibung, ist viel geringer an Wert als der zweite der stilgeschichtlichen Darstellung. Es haftet ihm etwas Ermüdendes und Unzusammenhängendes an. Auch besitzt er nicht diese Intensität lebendiger künstlerischer Anschauung, die den zweiten Teil durchgehends erfüllt. Die Gruppenbildung in seiner Disposition zeigt nur selten ein stärkeres Eingehen auf das Beziehungsvolle im Monumentenmaterial, für das sich doch in dem Schlußkapitel »Die lokalen Sondercharaktere« so viel Verständnis offenbart. Bei dieser scharfen Tren-

nung nämlich in 1. Süddeutschland, zu welchem Franken gehört, und 2. Norddeutschland, dem Grisebach Obersachsen zurechnet, geht die höchst wichtige Verbindungslinie durch die thüringisch-fränkische Rathäusergruppe Altenburg, Schweinfurt, Rothenburg verloren, welche ja vom Verfasser selbst auf S. 150 in der Beschreibung der lokalen Sondercharaktere ausdrücklich festgestellt wird. Auch sonst fallen die geographischen Gruppen Grisebachs nicht ganz mit den tatsächlichen Stilprovinzen der deutschen Renaissance zusammen, und vor allem kommt das niederländische Einflußgebiet, das die Küstenländer der Nord- und Ostsee vollständig, Niedersachsen mindestens zum größern Teile beherrscht, nicht klar zur Erscheinung. Dann ist die anhangsweise behandelte Gruppe der Fachwerkrathäuser m. E. nicht eingehend genug differenziert worden: Schwaben hat hier seine ganz eigene Formensprache, die sich von allem unterscheidet, was nördlich wie westlich von ihm im Holzbau geschaffen wurde (Markgröningen, Backnang). Auch der niedersächsische Ständerbau hätte wohl eine individuelle Charakteristik verdient.

Noch wären besser vielleicht die schönsten der Renaissance a n b a u t e n an älteren gotischen Rathäusern, wie die zweistöckige Halle in Köln, die Erker in Lemgo, die Bogenhalle und Treppe in Lübeck, ebenfalls unter die a u s f ü h r l i c h e n Beschreibungen des ersten Teils aufzunehmen gewesen: Bemerkt doch August Grisebach selbst sehr richtig von diesen Anbauten, »d a s B e s o n d e r e d e s n e u e n S t i l s erscheine nirgends klarer und wirkungsvoller, als in solch unmittelbarem Kontakt mit einem andersartigen Wesen früherer Zeit«.

Von wichtigen Rathausbauten der Renaissance fehlen in der Monumentenbeschreibung des ersten Teils: Das Rathaus von K o n s t a n z von 1592, dessen interessanter Arkadenhof bereits bei Lübke I, S. 295, Fig. 140 und bei Bezold S. 52, Fig. 41 publiziert ist. Das Rathaus von G a n d e r s h e i m (Braunschweig), von 1581—1588 erbaut: Abbildungen bei Ortwein XXX, Bl. 1—5 (von Bohnsack gezeichnet) und photographisch reproduziert bei K. E. O. Fritsch, 12. Lieferung. Die einfache, rein niederländische Hinterfront des Rathauses zu M ü n s t e r in Westfalen, noch von etwa 1560: Ortwein XXVIII, Bl. 31. Die kraftvoll schöne Spätrenaissancefront des W ü r z b u r g e r Rathauses, welche weit hinter der gotischen Rathausflucht in der Tiefe zurückliegt, von Wolff Beringer aus Freiburg im Breisgau (1659—1660): Abbildung bei Bezold S. 54, Fig. 43 nach Fritsch. Der höchst wertvolle, köstliche Frührenaissancetreppenaufgang Wendel Roßkopfs von 1537 am Rathause zu G ö r l i t z: Abbildung bei Fritsch, Lübke I, S. 203, Fig. 295. Ortwein LIII, Bl. 51, 52. Die reizende Laternenkrönung des rechtsstädtischen Rathausturmes in D a n z i g von 1559 bis 1561: Abbildung bei Bezold S. 145, Fig. 134, nach Ortwein XXXVIII,

Bl. 1, 2. Ebenso hätte auch das grandiose Hochzeitshaus in Hameln von 1610, welches tatsächlich »nicht bloß für die Hochzeitsfeste der Bürger, sondern auch für alle andern öffentlichen Zwecke und Versammlungen bestimmt war«, noch dem Material einbezogen werden müssen: Veröffentlicht ist es sowohl von Fritsch wie von Ortwein XII, 2. Heft, Bl. 1—8.

Wie weit noch in den einzelnen Stilprovinzen Deutschlands kleinere Gemeindebauten der Renaissance vorhanden sind, welche in dieser Rathausmonographie zu erwähnen vergessen worden, kann nur die lokale Kunstforschung bestimmen. In dem Ref. am besten vertrauten Elsaß fehlen die hübschen Rathäuser von Ammerschweier von 1552 und Kaysersberg von 1604 (Kraus, Kunst und Altertum in Oberelsaß, S. 18 und Fig. 6, S. 202, 203).

Dadurch, daß Grisebach keines der beiden Schweizer Rathäuser, Luzern, 1602—1606 von Antony Ysemann erbaut, und Zürich von 1694 — ein Datum, das allerdings schon außerhalb der vom Verfasser behandelten Periode fällt — nennt (Abbildungen bei Lübke I, S. 251, Fig. 125, S. 261, Fig. 128), verzichtet er freiwillig auf eine stilistisch intensivere Verbindung, wie sie gerade die Schweizer Architektur zwischen der italienischen Mutter- und der deutschen Tochterkunst darstellt. Der kraftvolle und für nordische Verhältnisse eminent architektonische Luzerner Bau wenigstens hätte namhaft gemacht werden müssen. Schließlich ist noch ein hochinteressantes Denkmal, welches aus demselben Grunde der Stilverknüpfung Deutschlands mit Italien unsere volle Aufmerksamkeit verdient, der Arbeit Grisebachs entgangen, die Fassade des 1567 erbauten, 1770 abgebrochenen alten Rathauses von Pasqualini in Jülich an der Ruhr (Regierungsbez. Aachen), das man getrost der andern großen, rein italienischen Rathausfassade auf deutschem Boden, dem Posener Hallenbau des Giovanni Battista di Quadro aus Lugano (1550—1555), an die Seite stellen darf. Edmund Renard, der dieses Meisterwerk in der Fassade des jetzt ebenfalls schon niedergelegten Jülicher sogenannten Archivgebäudes wieder entdeckt hat, nennt die alte Jülicher Rathausfassade »eines der wertvollsten Zeugnisse für die von Jülich ausgehende Verbreitung der Renaissance am Niederrhein«. Genau so wie das Renaissanceschloß in Jülich (Chor der Schloßkapelle) scheint sie durch niederländische Vermittlung mit der oberitalienischen Baukunst, Veronas und Mantuas etwa, zusammenzuhängen. Vgl. Kunstdenkmäler der Rheinprovinz VIII, Bd. I. Die Kunstdenkmäler des Kreises Jülich, S. 138, Taf. VI. Lübke II, S. 449, Fig. 367.

In dem durchweg trefflichen zweiten Teil der Grisebachschen Monographie, die allgemeine Entwicklung des Rathauses und die lokalen Sondercharaktere, ist vorzüglich die psychologisch fein erklärte Ent-

wicklung des Rathausgrundrisses, die in Parallele zu der des Aufbaus gesetzt wird, zu loben: Der Grundriß wird im Gegensatze zu Stiehls materialistischem Verfahren, welches so denkbar unhistorisch wie nur möglich ist, nicht aus dem Bedürfnisse der Stadtverfassungen in seinen Formen analysiert, da ja ein materieller Inhalt an sich noch gar nichts über die hiervon gänzlich unabhängige ästhetische Formulierung aussagen kann, sondern als einen Ausdruck künstlerischen, raumschöpferischen Strebens gewürdigt[1]). Und sein Schlußkapitel über die lokalen Sondercharaktere des deutschen Renaissancerathauses weist direkt glänzende, höchst feinsinnige Beobachtungen auf in der Darstellung der Gegensätzlichkeit von farbig flächenhaft empfindender niederdeutscher und der entschieden plastischen oberdeutschen Baukunst, wobei gelegentlich die sehr treffende Parallele mit dem architektonischen Kontrast in Italien zwischen Florenz hier, Venedig dort gezogen wird.

Es ist schade, daß August Grisebach nun gar nichts über das konkrete Verhältnis der Denkmäler der deutschen Renaissance zu Italien ausgesagt hat. Eine Klärung der genauen Beziehungen zu dem Mutterlande aller Renaissance — seien diese nun direkte oder indirekte: für die ganze norddeutsche Tiefebene unter der Vermittlung Hollands, für das Rheingebiet von Mainz an abwärts durch Vermittlung Flanderns — ist für einen solchen Importstil, wie ihn die deutsche Renaissance darstellt, mehr als von relativer oder nur historischer Bedeutung. Diese in den einzelnen Werken durchaus variable Proportion zu der fremden höheren Kunst wird den Stil stets auch in seinem absoluten, individuellen Werte zu charakterisieren vermögen. —

Materiell ist zu dem ersten Kapitel des zweiten Teils der allgemeinen Entwicklung des Rathauses hinzuzufügen, daß die auf S. 117 zu skizzieren begonnene Entwicklungsgeschichte des Rathausturms auch noch auf den als Glockentürmchen dienenden Dachreiter auszudehnen ist, wie man ihn äußerst häufig besonders bei den kleineren südwestdeutschen Rathäusern im Elsaß, in Schwaben usw. antrifft als eine in der Mitte oder an einem Ende des Dachfirstes obenaufsitzende Turmspitze oder Laterne, welche die großen Hochbauten der gotischen Zeit ersetzen soll.

---

[1]) Es ist für den mit der architektonischen Tatsächlichkeit vertrauten Historiker unbegreiflich, daß ein derart kompliziertes und keinesfalls in irgendeiner Periode je gefestigtes Rechtskonglomerat wie die mittelalterliche Stadtverfassung sich deutlich und individuell im Grundrisse eines Rathauses abzeichnen soll: jene ist doch etwas Juristisches, also ganz und gar Abstraktes, dieser etwas äußerst Sinnliches, Räumliches. Eine solche über jede bestehende Kategorie des menschlichen Denkens sich souverän hinwegsetzende Übertragung erscheint sicher nicht viel anders, als wenn man etwa aus der staatsrechtlichen Verfassung des Deutschen Reiches den Grundriß des Wallotschen Reichstagsgebäudes ableiten wollte!

Auch sind für ein bauhistorisches Thema aus der deutschen Renaissance einer Gesamtschilderung der Entwicklung der Fassade in ihrer Übersicht, wie sie uns Grisebach in drei stilgeschichtliche Perioden zerlegt (1. Die Fassade bis zur Mitte des 16. Jahrh. 2. Die Fassade in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. 3. Die Fassade von 1600—1620), auf S. 111—130 seines Buches trefflich vorführt, noch monographische Detailuntersuchungen über die sich wandelnde Ausbildung des Tores, des Fensters, des Erkers u. ä. mehr nach dem höchst nachahmenswerten Vorgehen Gustav von Bezolds an die Seite zu stellen: Wie charakteristisch für den Geist deutscher Renaissancebaukunst gerade die Ausbildung solcher kleinarchitektonischer Teilorganismen der großen Gesamtfassade stets gewesen, ersieht man aus Grisebachs eigenem schönen Sonderkapitel (S. 151—158) über die Entwicklung und lokale Differenzierung der Formen des Giebels in Ober- und Niederdeutschland.

Ebenso erscheint die Innenausstattung der Rathäuser als so wichtig, daß ihre Hauptbeispiele zum mindesten nicht von vornherein aus dem Programm ausgeschlossen werden durften, wie der berühmte Ratssaal in Lüneburg, der 1566—1578 von Albert von Soest ausgeschmückt wurde, die Kriegsstube im Rathause zu Lübeck von 1572—1578, der schöngetäfelte Friedenssaal im Rathause zu Münster von 1587 und die Prachtgemächer des Danziger rechtsstädtischen Rathauses, vor allem die Sommerratsstube des Vredeman de Vries von 1596. Die Innendekoration des Augsburger Rathauses wird vom Verfasser selbst schon auf S. 31, 32 beschrieben: Galten doch diese Prachträume genau so als öffentliche Repräsentanten kommunalen Bürgerstolzes wie die Außenfassaden der Stadthäuser selber. —

Von Einzelheiten ist noch zu monieren, daß eine Bezeichnung schlechthin des Elias Holl als des »größten unter den deutschen Palladianern« (S. 143), die übrigens durch Bezold, S. 120, 121 seiner Baukunst der Renaissance in Deutschland, aufgekommen zu sein scheint, geeignet ist, eine falsche Vorstellung vom Wesen seiner Kunst zu erwecken: vgl. Julius Baum. Die Bauwerke des Elias Holl, S. 90—98. Die bei Grisebach unter Abb. 8 und 9 angeführten Modelle erscheinen vielmehr als echt Venezianisches, an Jacopo Sansovinos Bibliotheca di S. Marco etwa erinnernd, wenn auch im Detail — wie z. B. in den nach der Tiefenrichtung verdoppelten Säulen — manches mit Palladio zusammentreffen mag. Die Rathausausführung ist nur in der idealen Symmetrie ihres Grundrisses von Palladio beeinflußt, während sich die Fassade ganz im Sinne des römischen Barocco gestaltet, wie ja auch Grisebach in Anm. 2 zu S. 143 selbst ausführt. Bei den Türmen, die »dem Bau in und außer der Stadt ein heroischeres Ansehen geben sollten«, möchte man am ehesten

noch an Sanmicheli denken. Auch bei der mächtig horizontalisierenden Fassade des Nürnberger Rathauses wird eher auf Vignolas Stil, als auf Rafael zu raten sein.

Schließlich sei von Unkorrektheiten noch angemerkt, daß stets der Ausdruck »Dacherker«, welcher nur für die Dachaufbauten der Nürnberger lokalen Architektur seine sinngemäße Bedeutung als zeltdachgekröntes Türmchen hat (Abbildung bei Bezold S. 39, Fig. 28), an Stelle des die Sache tatsächlich bezeichnenden Wortes »Zwerchhaus« angewandt ist Auch die Ornamententerminologie erscheint nicht stets präzis: so findet sich des öftern statt Beschlag Bandwerk, Rollwerk statt Beschlag Hier richte man sich am besten nach dem von Gustav von Bezold in der Baukunst der Renaissance in Deutschland, 2. Aufl., auf S. 252 ff. aufgestellten klaren Schema.

Die Strichzeichnungen Hellmuth Grisebachs lassen sehr im Gegensatze zu denen Friedrich Schönes in bezug auf lebensvolle, suggestive Wirkung zu wünschen übrig. Die impressionistische Farbigkeit der niederdeutschen Rathäuser, das Architektonisch-Plastische der oberdeutschen kommt in diesen dünnen Skizzen wenig zum Ausdruck.

Straßburg i. E. *Fritz Hoeber.*

Bernhard Patzak. Die Villa imperiale in Pesaro. (Die Renaissance- und Barockvilla in Italien. Bd. III.) Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1908.

Es gibt kaum ein brillanteres Thema als die Geschichte der italienischen Villa. Die Heiterkeit des Stoffes; die Exaktheit der Darstellung, die alle Architekturhistorie (als Möglichkeit wenigstens) vor Malerei und Plastik voraushat; eine Typengenealogie, die sich durch Jahrhunderte hindurch verfolgen läßt — was für ein Buch muß sich da gestalten lassen! Die Arbeit Patzaks entspricht nicht ganz dieser Erwartung. Sie gibt sich als Band III einer umfassenden Geschichte, allein man merkt sehr bald, daß erst aus den Studien, die der Einzelfall der Villa imperiale notwendig gemacht hatte, dem Verfasser der Gedanke sich ergab, nun gleich das ganze Gebiet aufzuarbeiten. In wieviel Bänden das geschehen soll, wird nicht mitgeteilt. Dieser 3. Band hat jedenfalls einen ganz monographischen Charakter und wird sich schwer einer Entwicklungsgeschichte einfügen, wenn das Ganze nicht überhaupt bloß als eine Folge von Monographien gedacht ist. Die Architektur ist hier nicht einmal die Hauptsache: die weitaus größere Hälfte des Buches beschäftigt sich mit den Malereien der Villa, und nur 170 von 430 Seiten behandeln das Speziell-Architektonische.

Zu Ehren des Verfassers sei gesagt, daß er sich seine Aufgabe nicht leicht gemacht hat. Überall ist das redliche Bemühen sichtbar, den Dingen als Historiker beizukommen, sie in ihren Zusammenhang hineinzustellen und ihnen wo immer möglich noch einen nachträglichen Geburts- und Taufschein zu besorgen. Mit welchem Erfolg das für die Fresken geschehen ist, wird man nach den Abbildungen des Buches kaum beurteilen können. Es sind (nach des Verfassers eignen Worten) zum größten Teil übermalte oder verwitterte Bilder, als deren Urheber relativ wenig bekannte Künstler zu gelten haben: Girolamo Genga, Francesco Menzocchi da Forlì, Raffaellino dal Colle, die Brüder Luteri, Camillo Mantovano. Unter vielfacher Polemik gegen Thodes Aufstellungen gibt der Verf. seine Ansicht kund, wie das vorhandene Werk an die überlieferten Namen aufzuteilen sei, wobei die Breite der Darstellung dem künstlerischen Wert der Dinge nicht ganz angemessen ist. Wertvolle Einzelnotizen wird man in den kurzen biographischen Abschnitten finden. Übrigens hat der Verfasser auch hier von seinen Studien sich weiter führen lassen und stellt noch eine Bibliographie der nachvasarischen Kunstschriftstellerei (S. 226), ein Spezialwerk über Giov. und G. B. Dossi (S. 244) und eine umfassende Geschichte der Innendekoration (S. 435) in Aussicht. Wir wollen das Beste hoffen.

Im architektonischen Abschnitt zerfällt der Stoff von selbst in zwei Teile: die stark verschiedenen Gruppen des Sforzabaues einerseits, dessen Gründung auf die Mitte des 15. Jahrh. fixiert wird, und des Roverebaues, des Meisterwerkes Gengas, andererseits. Nach einer gründlichen Baubeschreibung folgt eine entwicklungsgeschichtliche Betrachtung. Der erste Bau wird mit toskanischen Villen verglichen, der zweite mit Schöpfungen der römischen Hochrenaissance. Bei aller Anerkennung des aufgewendeten Fleißes kann ich nicht leugnen, daß das Buch noch etwas Schülermäßiges hat. Die Beibringung von Beispielen zur Geschichte des Palladiomotivs (S. 144 ff.) würde sich in einer Seminararbeit ganz gut machen, aber was sollen solche Specimina eruditionis hier? Und das Zurückgehen auf der Linie des toskanischen Villenbaus bis auf die mittelalterlichen Typen (alles mit reichlicher Illustrierung) — warum muß das gerade bei der Villa imperiale geschehn? Wird der Verf. nicht in Verlegenheit kommen, wenn er bei jeder Gelegenheit die ganze Geschichte aufrollt? Mit mehr Disposition würde sich die Entwicklung der Villa viel klarer und schlagender geben lassen Ob für den Roverebau der Hinweis auf den herzoglichen Palast von Gubbio als spezielles Vorbild notwendig war, bleibt mir zweifelhaft (vgl. namentlich S. 170!). Für den Villenterrassenbau im allgemeinen wird als antike Form der Fortunatempel von Palestrina genannt, eine Anlage, von der sich schon Bramante in seinem Vatikanischen Hof habe inspirieren lassen. *Wölfflin.*

Max Deri. Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts. 97 S. Berlin 1906.

Die sehr feinsinnige Schrift stellt eine empirisch-psychologische Ästhetik der mit dem alten Namen »Rollwerk« (»*Das Versterben und Verlieren unten und oben am Werk mit Geröll.*« Vredemann de Vries. Deutsche Ausgabe seiner Architektura. Antwerpen 1565) bezeichneten Ornamentgattung der deutschen Renaissance dar, d. h. also eine künstlerisch-analytische Untersuchung auf Grundlage des geschichtlichen Denkmälerbestandes. Sie zerfällt in drei große Kapitel, Spätgothik und Humanismus, das Rollwerk und das Knorpelwerk.

Im ersten Kapitel wird das Rollwerk als die nationale »Reaktion zum Gothischen« im Bereiche des von Italien eingeführten, fremden Humanismus definiert. Das Rollwerk knüpft da an, wo die Spätgothik in ihrer Entwicklung des Ornamentes aufgehört hatte: Das spätgothische Ornament ist Lineament der Bewegung. Ihm eignet »der laufende Aufmerksamkeitspunkt«, im Gegensatz zu dem Renaissanceornament der italienischen Daseinskunst, welches die Einstellung der Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Mittelpunkt oder auf eine feste Achse verlangt. Und solche nordische stetige Bewegung kann sich außer in der Zweidimensionalität auch in die Tiefe fortsetzen, indem sie den klassischen Reliefgrund negiert.

In dieses reine Rassenprodukt tritt nun nach Deri der »intellektuelle« Faktor des italienischen Humanismus ein, das bislang nur Gefühlsmäßige der Ornamentik rationalisierend: Das spätgothische Laubwerk wird der symmetrischen Anordnung unterworfen und der Ornamentgrund wird deutlich festgelegt. Der italienische Einfluß beginnt sich in den ersten drei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts durchzusetzen. Am reinsten erscheint er in der deutschen Frührenaissance der dreißiger und vierziger Jahre. Die folgenden fünfzig Jahre gelten einer innerlichen Verschmelzung beider Richtungen, so daß man sagen kann, um 1580 habe das spätgothische, germanische Ornamentgefühl wieder die äußere italienische Invasion besiegt.

Nun ist freilich zu fragen, ob die Annahme des Verfassers des spezifisch rationalistischen Charakters der italianisierenden Periode in der deutschen Renaissance psychologisch stichhaltig ist. Dagegen läßt sich nämlich prinzipiell einwenden, daß auf dem Wege bewußter Verstandesüberlegung niemals ein ganzer Zeitstil geworden ist; es sei denn, daß der Ration ein durchaus spontanes Gefühl, eine adäquate »Stimmung« im gesamten zeitgenössischen Kunstwollen vorausgegangen. Auch das italienische Quattrocento ist in seinem antiquarischen Suchen nach den Formen des Altertums nicht frei von Vernunftmäßigem und doch läßt

sich diese Frührenaissance keineswegs als eine rückblickende Verstandestätigkeit analysieren, sondern als das Resultat innerlich vorausbedingter kunstgeschichtlicher Entwicklung. Ließe sich da nicht auch für die deutsche Frührenaissance eine andere, autonome Erklärung finden als die gewiß außerästhetische der intellektuellen Rezeption? Ließe sie sich nicht etwa als den entwicklungsgeschichtlich logischen Umschwung des spätgothischen Barock in eine entgegengesetzte, völlig klassizistische Stilrichtung begreifen? Der Ausspruch des Luca Pacioli: *Nihil est in intellectu, quin prius sit in sensu*, hat vor allem seine regelmäßige Geltung für die Ableitung der Inhalte kunsthistorischer Epochen.

Ähnliche Einwürfe werden nun auch gegen eine Antithese zu erheben sein, die Max Deri in seiner Einleitung aufstellt: Plastik und Malerei seien gefühlsmäßig und individuell, Architektur und Ornament aber gedankenmäßig und sozial. Als ob sich eine »gedankenmäßige Kunst« in der Wirklichkeit überhaupt ausdenken ließe, und als ob der etwaige Gegensatz von individuell und sozial zwischen bildenden Künsten und tektonischen ein prinzipieller und nicht vielmehr höchstens ein gradueller wäre: in den Bildkünsten kennt man doch auch Schulen wie Schulgruppen ganz unindividuellen Charakters, und wieviel Architekturen oder Ornamente offenbaren dem näher Zuschauenden einen »höchst individuellen« Stil. Es ist augenscheinlich, auf welche Gedankenreihe unser Autor hier zurückgreift: Georg Simmel, den er ja auch einmal zitiert, spricht in einer Abhandlung von dem »Einzelwert« und dem »Allgemeinwert« eines Stücks Kunstwerk. Aber diese Gegensätze sind teleologisch genommen, d. h. für die Wirkung bestimmt, und soziologisch, d. h. in ihren Beziehungen zu dem Publikum. Doch für die Produktion selber beanspruchen sie gar keine Geltung.

Das mittlere Kapitel, der Hauptteil, zeichnet die einzelnen Phasen in der ästhetischen Entwicklung des Rollwerks: Um 1540 besteht im deutschen Renaissanceornament noch eine Uneinheitlichkeit, die der Hauptsache nach in den beiden Formgruppen des Rankenwerks einerseits, der Maureske andererseits — nur selten kommt die ganz italienisch gebliebene Groteske vor — ihren Ausdruck findet. Bald aber macht sich im weiteren künstlerischen Verlauf eine gesamte Tendenz geltend, welche auf die Bildung der typisch deutschen Ornamentform des Rollwerks mit konsequenz hinauswill. Lichtwark charakterisiert das Rollwerk als »die Bewegung der Fläche in so allgemeiner Form, wie die Spirale die der Linie darstellt«. Deri bringt mehrere Belege hierzu aus dem 15. Jahrhundert, in Bandmotiven, in Tartschen, in den Rollen des *Parchemin plié*, und bei Albrecht Dürer, Kapitellvoluten als botanisch ausgedeutete gerollte Bänder von dem Triumphbogen für Kaiser Maximilian.

Die ersten fünfzig Jahre ist das Rollwerk nichts mehr als gerollte Randform. Sachlich verkörpert es sich in friesartigen Bildungen und in dem herumgeführten Rahmen, der Kartusche, die sich aus dem Gegensatze einer geometrisch abgegrenzten Innenform und einer losgelösten aktiven Randform entstanden erklärt. Indem das Material des Rollwerks mit der Eigenschaft dicker Körperlichkeit ausgestattet wird, lösen sich aus der Ebene Zungen los, die durch parallele, seitliche Einschnitte in den Rand hergestellt wurden. Anfangs erscheint die Tiefenabsicht des Rollwerks in einem bloßen Biegen des Randes nach vorwärts oder nach rückwärts und die Zungen geben sich noch einfach klar gelagert. Bald aber schneidet man quadratische oder rechteckige Löcher in den Rahmen, und ein zweiter wird hinter den ersten gesetzt, der die mannigfaltigsten Beziehungen in Verflechtungen und Überbiegungen zu dem vorderen eingeht: so stecken sich die Zungen des hinteren Rahmens durch die Löcher des vorderen usw.

Deri will das wichtige Motiv zweier von hinten über die vordere Fläche sich neigender, spiraliger Zungen, die durch einen Steg miteinander verbunden sind (Beispiel Handzeichnung des Wenzel Jamnitzer von 1546 in der Berliner Ornamentstichsammlung: Maureske in Verbindung mit Rollwerk, abgebildet bei Lichtwark, Ornamentstich Fig. 2) von der Akanthusranke über der Rosette des korinthischen und Kompositkapitells historisch ableiten. Allein dieses kleine klassische Detail kann hier nur als eine Parallele gelten, da eine innere Ähnlichkeit so gut wie nicht vorhanden ist und die sich überbeugende Spiralranke am besten als psychologisch in sich bedingte, embryonale Erscheinung jener Rollwerkspezies, welche sich später zu der zweifachen Flächendurchdringung ausbaut, zu verstehen ist, so daß man von einer gar sachlich wirkenden Abhängigkeit hier füglich niemals reden darf.

Die Weiterentwicklung des Rollwerkornaments charakterisiert sich durch die Bereicherung mit dem — zumeist angehängten — Figurenwerk der Groteske, mit deren Tieren, Früchten, Tüchern oder Geräten, und einer verstärkten Kräftigung im Sinne des Barocco: Ein mächtiges »Wühlen und Wogen der Formen« setzt ein, die sich häufig gar auf drei hintereinander gestellte Rahmen verteilen. Höchst malerische Effekte treten seit Mitte des Jahrhunderts hinzu, indem der Schatten die Aufgabe erhält zu modellieren, aber auch die Formen zu verwischen. Dem entspricht eine scharf einseitige Beleuchtung im Ornamentstich.

In dem vorletzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts erobert das Rollwerk zu der Randform, die es als Kartuschenrahmen ausgebildet hatte, die Innenform: Es wird Grund mit Füllung. Gewiß noch vor dem Rollwerk lieferte in Deutschland das Beschlagwerk, diese eckige,

wie mit der Laubsäge ausgeschnittene reine Flachform, das hauptsächliche Füllmaterial. Hier kann man Deri nicht verstehen, wenn er den Beschlag als die unter niederländischem Einfluß entstandene stereometrisch wie planimetrisch reduzierte Ableitung aus dem Rollwerk definiert. Ist der Beschlag doch mindestens so alt wie das Rollwerk, eher älter, und ist er doch auch schon vor der niederländischen Invasion in Deutschland allenthalben anzutreffen, was ein genaueres Eingehen auf die Denkmälerstatistik sofort darlegen wird. Und auch der ganzen stilpsychologischen Reihe des Verfassers selbst würde die Entwicklung des Rollwerks aus einem nun dreidimensional bewegten Beschlage, wofür es sehr viele vermittelnde Beispiele gibt, statt umgekehrt ebenfalls weit besser entsprechen, eine Ansicht, die z. B. auch Gustav von Bezold vertritt. Hingegen erklärt sich die Primitivität dieses typischen Steinornaments des Beschlags in seinem Ursprung als die Umdeutung der spätgotischen naturalistischen ornamentalen Flachplastik in den abstrakten rechteckigen und volutenförmigen Renaissancekontur: Beiden ist auch die Buntfärbung oder zum mindesten die Aufrauhung der Grundfläche, wodurch das plastisch erhaben ausgeschnittene Ornament in seiner präzisen Silhouettenwirkung sehr gesteigert wird, gemein.

Außer dem Beschlag scheint um diese Zeit auch die Ornamentgattung der Maureske in den großen Strom des Rollwerks noch einzumünden; die Maureske, die, hauptsächlich für Metall- und Holzeinlagen handwerklich bestimmt, die andere Hauptfüllungsform der deutschen Renaissance darstellt. Ihr Organismus besteht aus einem durchaus silhouettenmäßigen, kurvilinearen Bandwerk mit dazwischen angeordneten feingliederigen Blütenranken. Unter Einwirkung der Rollwerkornamentik tritt hierin jetzt eine lokale Zersetzung ein, indem die Bänder den Rahmen nach außen herzustellen haben, während die Füllung aus der reinen Ranke gebildet wird.

Zu solcher materiellen Bereicherung des Rollwerks dieser Epoche tritt eine formale totale Umbildung im großen wie im einzelnen: Der Rand scheint teilweise von außen nach innen zu wachsen, so daß »Begrenzungsform« und »Füllungsform« nicht mehr unterschieden werden kann. Und die Bänder biegen sich sowohl an ihren Rändern rillenförmig zusammen, als auch sind sie nicht mehr von einheitlicher Breite, sondern verdicken sich aus schmalem Anfang gegen ihre wuchtigen Enden hin. Solchen einseitig verdickten, gerollten Bändern der reifen Rollwerkflächenfüllung gibt Deri den Namen »Keulenschwünge« und läßt sie als Vorläufer der Elementarformen des Ohrmuschelstils gelten.

Das Schlußkapitel der Derischen Abhandlung ist der logischen Konsequenz der Rollwerkentwicklung, dem sogenannten Knorpel- oder

O h r m u s c h e l w e r k gewidmet. In einer psychologisch äußerst feinsinnigen Einleitung verteidigt der Verfasser es gegen die ungerechten Urteile anderer Ornamenthistoriker, welche in ihm nicht »das Symbol« eines spezifischen Zeitgefühls sehen wollen, sondern es falscherweise mit konkreten Objekten von unästhetischem Aussehen (Gedärmen, Knorpeln, der Ohrmuschel usw.) in ihren Gedanken assoziieren.

Um 1600 bestehen in der deutschen Ornamentik folgende drei Abarten in der Rollwerkentwicklung nebeneinander: das Rahmenrollwerk, der Beschlag und die Keulenschwungflächenfüllung. Eine durchgängige p l a s t i s c h e E r w e i c h u n g der Bildung, die jede Architektur von vornherein negiert und zu obiger Assoziation l e b e n d i g e r Formen verführt hat, wandelt diese Arten in entsprechende Gattungen des Knorpelornaments, also in das Rahmenknorpelwerk, in das Beschlagknorpelwerk und die »Schweifgroteske« um, letztere die Derivation des seit etwa 1590 aufgekommenen Keulenschwungs. In der zu Anfang noch gleichmäßig fluktuierenden, schwammigen Masse des Knorpelwerks macht sich allmählich eine Differenzierung in Hauptsträhnen mit immer stärker durchlochten Zwischentälern bemerkbar. Ja bald werden diese Längsbahnen in kleinteilige Knorpelchen zerlegt, bis etwa ums Jahr 1660 ein Abebben des ganzen Bewegungstemperaments eintritt. Dies ist der Übergang in das anfangs allerdings auch noch sehr weichlich durchgebildete a n t i k e L a u b w e r k L o u i s XIV, der in Norddeutschland unter französischem, in Süddeutschland unter italienischem Einfluß stattfindet. Wie dann dieser Akanthus im 18. Jahrhundert wiederum erweicht und verkleinlicht zu den Formen der Muschel, der Höhlung, zu Rippen und Zackenrändern wird, zeigt sich in der Entwicklung zum R o k o k o. Deri spricht von dessen »bald wieder verfliegendem Kleinaffekt«, oder daß das Große hier nichts anders sein konnte als nur »die Summierung von T e i l affekten«. —

Soweit die psychologische Entwicklung des ganzen Rollwerkes, wie sie Max Deri beschrieben. Was noch zu wünschen übrig bleibt, ist, daß der Verfasser uns auch eine G e s c h i c h t e des Rollwerks schenkt, die mit m ö g l i c h s t p r ä z i s e n chronologischen Zeitspannen und Daten für die Ornamentgattungen und ihre Evolutionen operiert. Dadurch würde sich gewiß mancher Fehler geben wie z. B. der oben gerügte der verkehrten Ableitung des Beschlags aus dem Rollwerk. Und weiterhin wird vielleicht die sehr zu erhoffende Neuauflage Illustrationen in wenigen charakteristischen Beispielen aus dem ganzen Ornamentstichmaterial bringen, das Deri erfreulicherweise in so äußerst reichlichem Maße seinen Ausführungen zugrunde gelegt hat.

Und was das P r i n z i p i e l l e in dieser ganz trefflichen Arbeit schließlich noch angeht, so sei der Verfasser nur gewarnt vor z u w e i t

gehenden Assoziationen aus dem Gebiete allgemeiner Kulturerscheinungen, der wissenschaftlichen und religiösen Zeitstimmung, als von Bedeutung für die Analyse kunstgeschichtlicher Formen. Es sei hier auf das Schlußkapitel aus *Wölfflins Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, *Prinzipien der historischen Beurteilung*, verwiesen, das verlangt, allgemeine geistige Stimmungen nur insofern zu berücksichtigen, als sie sich auf spezifische, präzise Körpergefühle umdeuten lassen.

Straßburg i. E. *Fritz Hoeber.*

Skulptur.

Adolf Gottschewski, Über die Porträts der Caterina Storza und über den Bildhauer Vincenzo Onofri. Mit 45 Abbildungen. Straßburg, Heitz. 64 S.

Der Verf. bietet einen ersten Beitrag zur Geschichte der Bologneser Plastik im Quattrocento; das Vorwort verheißt für später eine vollständige Darbietung der Geschichte dieser romagnolischen Skulptur. Es ist erfreulich, daß man jetzt allenthalben die außerflorentinische Plastik mit derselben Gewissenhaftigkeit vornimmt, mit der bisher nur die Kunst am Arno verfolgt wurde; Vasaris einseitiger Bericht darf die Forschung nicht irreleiten, als sei alles Heil beim cupolone zu suchen. Freilich verdanken die Romagna, die Marken und Umbrien den zugewanderten Florentinern viel; Agostino di Duccio, Francesco di Simone, Benedetto da Maiano, Ciuffagni, die Robbia haben ihren Überfluß über die Berge getragen. Bologna verdankt, was den Stein betrifft, in der Frühzeit das Wichtigste einem ebenfalls, aber nicht aus Florenz, sondern aus Apulien zugewanderten Plastiker, Niccolò da Bari, der seit 1463 in Bologna bis zu seinem Tod 1494 nachweisbar ist. Dieser und nicht Guido Mazzoni ist nach G. der Lehrer Vincenzo Onofris, dem das zweite Kapitel des Buches nachspürt. Nach m. A. ist aber die Nachwirkung des Grabmals Tartagni von Francesco di Simone (1477) noch entscheidender für Onofri gewesen; auch fehlt diesem stark reservierten Bildner der Zug zum Pathetisch-Schweifenden, zum Üppig-Phantastischen, den der Süditaliener überall bekundet. Dafür tritt bei Onofri, wie G. richtig hervorhebt, eine antikisierende Tendenz zutage. Die Hauptwerke sind eine Tongruppe der Pietà in sieben Figuren (Bologna, S. Petronio), die ein gedämpftes Echo des starken Passionsakkordes ist, den Niccolò in Sa. Maria della Vita angeschlagen hatte; ferner ein 1503 datierter Altar in S. Maria dei Servi in Bologna, das Grab des 1504 verstorbenen Cesare Nacci in S. Petronio, das folglich nicht schon um 1480 (wie der Cicerone annimmt) gearbeitet

sein kann, das Grab des Antonio Busi in Persiceto, die Kriegerbüste der früheren Sammlung Hainauer, die Marmorbüste des Filippo Beroaldo in Sa. Maria magg. in Bologna, die Tonbüste des sog. Karl VIII. im Bargello und der Caterina von Siena im Louvre, endlich das Grab Canonici im museo civico in Bologna und die Tonbüste eines Jünglings in der Münchener Glyptothek. Dazu kommt ein im Besitz des Verf. befindlicher weiblicher Kopf, der als ein Porträt der Caterina Sforza erkannt wird. Das gibt Anlaß, im ersten Kapitel die sämtlichen Porträts (Büsten, Medaillen, Tafelbilder, Fresken) der Caterina aus dem Quattrocento und der späteren Zeit zusammenzustellen. Eine besondere Würdigung erfährt das schöne Bild in Altenburg, in dem schon Schmarsow Caterina Sforza erkannte. — Während dieser Forscher es auf Botticelli taufte, möchte G. es Piero di Cosimo geben — m. E. mit Unrecht; Berensons Taufe auf Mainardi ist viel plausibler. In der Bronzebüste einer alten Frau des Bargello, die bisher Donatello zugeschrieben wurde, sieht G. mit Recht eine Totenmaske; selbst das Kopftuch ist abgegossen. Ob in ihr wirklich Caterina dargestellt ist, bleibt m. E. doch zweifelhaft. Das bekannte Mädchenbildnis in Forli von Lorenzo di Credi hat, wie G. richtig sah, mit Caterina sicher nichts zu tun. Das Profilbildnis der Caterina im dritten Korridor der Uffizien wird hier nicht, wie von vielen, einem Vlamen gegeben; sicher ist es das Vorbild für Vasaris Fresko im Pal. vecchio gewesen. Es dürfte in der Schule Pontormos entstanden sein auf Grund einer Medaille oder einer andern Profildarstellung. Nicht aneignen kann ich mir G.s Bemerkungen über den Frauenkopf auf Rossellis Bergpredigt im Vatikan. Die Halslinie entspricht durchaus der Gepflogenheit der Ghirlandajogruppe und will sicher nichts Individuelles geben. — Die Tonbüste im Berliner Museum, die Francia genannt wird, möchte G. ebenso wie das schöne Reiterrelief des Annibale Bentivoglio in S. Giacomo magg. in Bologna (1458) Niccolò da Bari zuweisen. Aber einmal ist Niccolòs Anwesenheit in Bologna erst seit 1463 nachweisbar; und ferner weist der Stil des Reiterreliefs doch wohl auf einen Ober- und nicht einen Süditaliener. Sicher hängt das Relief mit dem Gattamelata zusammen. Die saubere Detailbehandlung läßt an die Baroncelli denken. Das kleine Marmorrelief des Giovanni II. Bentivoglio von 1497 in derselben Kapelle wird der Werkstatt Onofris zugewiesen.

Die Darstellung ist bisweilen auffallend knapp, aber ebenso oft eigenartig und der Verf. hat manchen guten neuen Ausdruck geprägt. Wenn er prinzipiell wird, verfällt er in einen etwas schulmeisternden Ton. Caterina Sforzas »Spielende Geburt von acht Kindern« erfrischt gleich auf der ersten Seite; eine unnötige captatio benevolentiae. Wir wünschen uns von dem Verf. eine baldige Fortsetzung der Bologneser Studien; wer das Glück genießt, in Settignano zu wohnen, der ist verpflichtet. *Paul Schubring.*

Philipp Maria Halm. Stephan Rottaler, ein Bildhauer der Frührenaissance in Altbayern. München. Georg D. W. Callwey. 1908. M. 8.

Die Geschichte der Plastik in Bayern ist von Halm bereits um eine Anzahl nützlicher Beiträge bereichert worden. Er hat Wolfgang Leb und Matthäus Kreniss in die Kunstgeschichte eingeführt und hat neuerdings die Selbständigkeit des letzteren, gegen einen Meister Huber, den man ihm substituieren wollte, glücklich verteidigt. Auf Grund von ein paar bezeichneten Grabplatten in Regensburg und in Burghausen konnte er den Joerg Gartner als einen tüchtigen Porträtplastiker der ausgehenden Ritterherrlichkeit vorstellen. Die jüngste umfassendere Studie Halms ist einem bisher Unbekannten, Stephan Rottaler gewidmet, den er als den besten und letzten Repräsentanten der Frührenaissance Altbayerns zu charakterisieren sucht.

Halms Studie zerfällt in zwei Teile. Der erste Teil, die stilkritische Untersuchung, geht aus von vier mit dem Monogramm S. R. signierten Skulpturen, dem Marolt-Altar im Domkreuzgang zu Freising und einigen Grabplatten in Landshut, in Freising und Ingolstadt — Arbeiten in Stein, deren Entstehung in den Jahren von 1513 bis 1522 liegt. Ihnen werden als stilverwandt angeschlossen eine größere Anzahl Steinbildwerke, die das Werk des Monogrammisten bis auf das Jahr 1527 erweitern, ohne eine wesentliche Stilwandlung aufzudecken. Auch hier handelt es sich meist um im ganzen handwerksmäßige steinerne Grabmonumente, die wie dasjenige des Alexander Lebenskircher in der Pfarrkirche zu Gerzen zeigt, mit einer wirkungsvollen Renaissanceumrahmung prunken. Bei einem andern Grabmal, bei dem des Ritters Hans von Klosen in Arnstorf, ist die Umrahmung durch spätere Änderungen arg entstellt. Um so eindrucksvoller ist die Figur des Ritters, sie offenbart einen gesunden Realismus und in der Stellung des Geharnischten natürliche Frische. Halm schreibt dem Meister, denn als ein Meister erscheint ihm der Monogrammist in den bisher genannten Werken, noch zwei Sandsteinreliefs zu, von denen die Zugehörigkeit des einen Reliefs zu seinem Werk nicht ohne weiteres einleuchtet. Halm motiviert seine Zuschreibung damit, daß S. R. in diesem Salvatorrelief (vielleicht dem Rest eines Altaraufbaues) im Sighart-Museum zu Freising — Szenen der Verkündigung, des Sündenfalls, mit Putten, die die Leidenswerkzeuge Christi tragen u. a., aber von Arabesken umgeben — abhängig war von fremden Vorbildern. Für den Rahmen gelang ihm der Nachweis, daß der Künstler sowohl einen Holzschnitt der Mailänder Schule um 1500: Das Wunder der hl. Martha wie ein Blatt aus Dürers Marienleben benutzt hat. Die stattliche Figur des Erlösers vergleicht Halm mit den Nischenfiguren in den Flügeln des Freisinger Maroltaltars.

Ob die Stilverwandtschaft so zwingend ist, läßt sich nach den Abbildungen nicht nachprüfen. Namentlich aber bei dem andern Werk, einem Sandsteinepitaph für Hans und Dorothea Esterreicher in Ingolstadt, mit der prächtigen Darstellung des Gnadenstuhls will uns die Zugehörigkeit zu der Gruppe der etwas handwerksmäßigen mit S. R. signierten Werke nicht ohne weiteres einleuchten. Aber abgesehen von diesen beiden an sich höchst beachtenswerten Arbeiten erscheint das von Halm zusammengestellte Werk des Steinbildhauers S. R. mannigfaltig genug. Daß der Meister gelegentlich den Meißel mit dem Schnitzmesser vertauschte und holzgeschnitzte Altäre geschaffen habe, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Altbayern vorwiegend in Betracht kommen, ist eine einschmeichelnde Vermutung. Halm glaubt die Hand seines Meisters an den Resten eines freilich arg veränderten Altars in Reisbach nachweisen zu können, indem er verwandte Züge besonders in den Flügeln erkennt. Nicht überzeugender erscheint uns der Hinweis auf einige Reliefs im Historischen Verein zu Landshut, wie das der Taufe Christi. Dies und andere Reliefs von 1524 sind in der Tat vorzügliche Schnitzarbeiten, von individuellerem Gepräge als die meisten anderen dem S. R. zugeschriebenen Werke. Bleibt die Zuweisung an unseren Monogrammisten aber zu Recht bestehen, dann läßt sich die Reihe seines Werkes, das auch in seinem Stil weitergreift, noch mehr erweitern. Von kleineren Arbeiten abgesehen, wird genannt eine Stifterfigur in Maximiliansrüstung im Bayrischen Nationalmuseum, der köstliche Standrahmen (mit dem Bilde Ludwigs X. von Bayern) ebenda, der hl. Florian der Sammlung Böhler und anderes mehr. Aber damit kommen wir vom klar Bestimmten immer weiter in Unbestimmtes, und anstatt uns der Person des Künstlers zu nähern, scheint sie uns wieder zu entschwinden. Nun ist es Halm gelungen, das Monogramm S. R. zu lösen. An den Laubenstützen im Residenzhof zu Freising fand er das S. R. des Maroltaltars und der Grabplatten wieder als Meisterzeichen, und als er dann in dem Kammerbuch Herzog Ludwigs X. unter dem Jahre 1517 nachschlug, entdeckte er Eintragungen, die sich auf einen Schnitzer Stephan Rottaler beziehen, und bekunden, daß der Meister mannigfach in Freising beschäftigt gewesen ist. Damit haben wir wieder etwas festen Grund unter den Füßen.

Die derart gewonnenen Resultate verarbeitet Halm im zweiten Teil seiner Studie. Er versucht da den Meister Stephan Rottaler in seiner Eigentümlichkeit zu charakterisieren und seine Stellung im Kreise der Kunst seiner Zeit zu skizzieren. Es wird die Entwicklung der Skulptur Landshuts, dem Sitze Rottalers, und Niederbayerns geschildert und gezeigt, daß Rottaler, wieviel er auch den Anregungen anderer dankte, doch eine selbständige, im Vergleich zu den Genossen wie Leinberger, eine entschieden

maßvollere Richtung verträte. Auch im Porträt, das er vortrefflich gibt, sei er ruhiger, inniger als Joerg Gartner, der Schilderer ritterlicher Draufgänger. Im Ornamentalen sei Rottaler ein Repräsentant der deutschen spielenden Frührenaissance, gotische Reminiszenzen habe er schnell abgestreift, geschickt hantiere er mit den Putten italienischer Abkunft. »Er war der fruchtbarste und vielseitigste Vertreter der Frührenaissance Altbayerns«, wenn Halm überall richtig gesehen hat. Auch wenn, wie wir meinen, das nur zum Teil der Fall ist, und eine Nachprüfung das »Werk« Rottalers wieder einschränken wird, bietet die Studie Halms eine Menge nicht nur lokal wichtiges Material, das von der Forschung bisher zuwenig beachtet worden ist. *Richard Graul.*

Malerei.

Ludwig Zottmann. Zur Kunst der Bassani. Zur Kunstgeschichte des Auslandes Heft 57. Straßburg, Heitz & Mündel, 1908. 70 S.

Über die vielschaffende Künstlerfamilie, die man gewohnt ist, nach ihrem Heimatsorte die »Bassani« zu nennen, war seit dem Buch von G. B. Verci, Notizie intorno alla vita e alle opere de' Pittori .... di Bassano, das im Jahre 1775 in Venedig erschien, nichts zusammenfassendes geschrieben worden. Erst in der jüngsten Zeit hat das Bollettino del Museo Civico di Bassano beachtenswerte Beiträge, die über das Schaffen dieser Künstler Aufschluß geben, veröffentlicht; das Wichtigste aber brachte uns G. Gerola in seinem Aufsatz »Per l' elenco delle opere dei pittori da Ponte«, der in den Atti del R. Istituto Veneto 1906 erschien. Von demselben Autor haben wir einen zusammenfassenden Artikel im dritten Bande Thieme-Becker zu erwarten.

Nicht sowohl neue urkundliche Forschungen als Zusammenfassung und kritische Sichtung des gewaltigen Bildermaterials bietet uns die vorliegende Schrift. Und zwar beschränkt sich der Verf. mit Recht auf die eigentlichen Mitglieder der Familie, welche den Ruhm der Schule begründet haben: den Ahnherrn Francesco, dessen Sohn Jacopo und die beiden Enkel Francesco und Leandro, während Jacopos jüngere und weit unbedeutendere Söhne, Gerolamo und Giambattista, mit ein paar Worten abgetan werden.

Bei dem älteren Francesco, den man nur in und um Bassano kennen lernen kann (datierte Bilder 1518—1530), erbringt Verf. den Beweis, daß er nicht sowohl Schüler des Gio. Bellini als des Montagna gewesen ist; allerdings blieb er von der Kunstweise Bellinis nicht ganz unberührt, wie eben kein Meister der Terra ferma vom Beginn des Jahrhunderts.

Jacopo dagegen hat in der Werkstatt des Bonifazio gelernt (natürlich ist der Name Bonifazio Bembo S. 2 ein lapsus calami); das beweisen die Frühbilder, wie das »Gastmahl in Emaus« (Kirche in Cittadella). Daneben

scheint mir in der ganz frühen »Flucht nach Ägypten« im Museum von Bassano (Abb. Tafel II) der Einfluß der Paduaner Fresken Campagnolas unverkennbar. Später aber hat er mit geschmeidiger Art von der großen venezianischen Trias — Tizian, Veronese, Tintoretto — gelernt. In seinen Bildnissen wird er leicht mit Tintoretto verwechselt.

Jacopo ist der große Meister der Stadt und der Familie; daher ist ihm der Hauptteil des Buches gewidmet und ein Versuch gemacht, die verschiedenen Perioden seiner Kunst zu charakterisieren und gegeneinander abzugrenzen. Freilich bleibt der Forschung hier noch einiges zu tun; klafft doch zwischen der ersten und zweiten Periode eine Lücke von mehr als zwanzig Jahren. Um das Material einigermaßen übersichtlich zu machen, hat der Verf. im folgenden die Gruppierung nach Stoffen gewählt und hier stets die Hauptexemplare jeder Komposition hervorgehoben. Denn die Schwierigkeit für den Kritiker besteht besonders darin, daß dieselbe Komposition öfters in der Werkstatt wiederholt ist, daß gelegentlich Vater und Sohn gemeinsam Bilder malten und signierten, daß die Söhne zum Teil sehr geschickt die viel begehrten Arbeiten des Vaters zu imitieren wußten. Man hat hier mit einem Material zu operieren, dem an Umfang in der ganzen Renaissance wenigstens sich nichts vergleichen läßt.

Der Verf. brachte für diese Aufgabe nicht nur Hingebung mit, die in erster Linie dazu gehört, sondern auch ausgesprochene Anlage. So ist es wirklich erfreulich zu finden, daß er in der von Teniers kopierten Schäferszene (Abb. Tafel XIII) »Anklänge an giorgioneske Stimmung« herausgefühlt hat; tatsächlich hat der Meister sich in der Figur des Hirten an das bekannte Blatt von Giulio Campagnola angeschlossen. Nicht genügend gerecht wird er vielleicht Jacopo als Maler von Porträts; steht dieser doch an einfacher Auffassung und in der Kraft der Pinselführung hier nicht selten unmittelbar neben Tintoretto.

Recht interessant und beachtenswert ist auch der Hinweis, daß Jacopo in dem Freskenzyklus an der Casa Michieli in Bassano Stiche von B. Beham benutzt hat; übrigens charakteristischerweise die durchaus italienisierenden Schlachtkompositionen.

Aus äußeren Gründen hat der Verf. leider seinen Forschungen, die gerade in einigen an Bildern der Schule reichen Sammlungen benutzt werden müßten, keinen Ortsindex beigegeben, was bei der Unübersichtlichkeit des Materials an sich (durch die Zugehörigkeit sehr ähnlicher Arbeiten an verschiedene Personen) die Benutzung erschwert. Doch auch so ist dieses Buch eine gute und brauchbare Zusammenfassung, auf Grund deren es leichter gemacht wird, das Fazit dieser streng abgeschlossenen Malergruppe und deren Bedeutung für die Entwicklung der Naturbeobachtung zu ziehen.

G. Gr.

Hugo Schmerber, Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Straßburg, Heitz & Mündel, 1906. 230 S.

Nichts scheint mir für die Teilnahmlosigkeit, welche sich die italienische Kunst des 17. Jahrhunderts, besonders die Malerei dieser Epoche, hat gefallen lassen müssen, charakteristischer als die Tatsache, daß dieses Buch seit dem Erscheinen des dritten Bandes von Dohmes »Kunst und Künstler« (1879) das erste Werk ist, welches sich eingehend und ernsthaft mit den Problemen befaßt, die das Studium dieser Kunstentwicklung stellt. War vor etwa fünfzig bis sechzig Jahren das Interesse an der bolognesischen und römischen Malerei, wenn auch längst nicht mehr so lebendig, als am Anfang des Jahrhunderts, doch nicht erloschen, so ging nun rapide, parallel mit dem wachsenden Interesse für die primitive Kunst, das Verständnis für diese Meister und ihre Bestrebungen völlig verloren.

Es ist hier nicht der Ort, die (mindestens vom historischen Standpunkt aus betrachtet) Torheit dieses systematischen Sich-Verschließens gegen eine, räumen wir selbst ein, uns Modernen vielfach unsympathische Richtung darzutun, die doch Großes und Bleibendes, weil über Jahrhunderte Nachwirkendes geschaffen hat. Mit Genugtuung aber beobachten wir die sich mehrenden Anzeichen, daß allmählich ein Wandel beginnt, und daß man anfängt, den Meistern des späten Cinquecento und des Seicento ernsthafte wissenschaftliche Beschäftigung zu widmen. Besonders die treffliche Wiener Schule Franz Wickhoffs geht hier voran und hat in H. Tietzes großem Aufsatz über die Fresken Carraccis im Palazzo Farnese eine ausgezeichnete Arbeit getan, während von W. Kallabs Studien über Caravaggio leider nur ein Fragment hat veröffentlicht werden können. Auch auf L. von Bürkels Aufsatz über Furini kann in diesem Zusammenhang hingewiesen werden.

Aus diesem Grund, als Zeichen erwachender Anteilnahme an der späteren italienischen Malerei, sei auch das vorliegende Buch willkommen geheißen. Der Verfasser hat den Titel vorsichtig gewählt; auf diese Weise, indem er nur Betrachtungen anstellte, keine Geschichte der Kunst geben wollte, konnte er persönlicher und willkürlicher verfahren. »Der Gang der Untersuchung«, heißt es in der Einleitung, »ist ein doppelter: die erhaltenen Kritiken (Rezensionen, Briefe, Aussprüche) und die Parallelerscheinungen auf andern Gebieten bilden die eine, die vorhandenen Kunstwerke die andere Linie. Die erste Reihe liefert das Material, das uns die Fähigkeit verleihen soll, bei den Schöpfungen der Zeit das Auge auf dasjenige einzustellen, was den Seicentisten daran interessierte; und vereinen sich beide Linien, so wird sich manches, was heute paradox und unfaßbar erscheint, einfach und ungesucht erklären.« Und weil nach Ansicht des Verfassers »das allgemeine Bild der Kunst bis etwa 1640 klarer zu übersehen ist, als später«, so will er

das Hauptgewicht auf diese erste Periode, vom Auftreten der Carracci und des Caravaggio an, legen.

Nun beginnt er freilich nicht, wie man erwarten sollte, mit einer Darlegung der allgemeinen Anschauungen, die die Kunst dieser Epoche beeinflußten, mit einer Aneinanderreihung zeitgenössischer Urteile über die Kunstwerke und einer Erörterung der Theorien, welche, aus Kunstwerken abgeleitet, sofort wieder zu Forderungen an die Schaffenden wurden, was doch das Verständnis außerordentlich erleichtert haben würde. Vielmehr ist im ersten Teil von den Hauptkünstlern, die für diese Epoche in Betracht kommen, die Rede: und zwar mit Übergehung von Annibale Carracci und Caravaggio, über die später gehandelt wird, von Albani, Domenichino, Reni, Sacchi, Cagnacci, Varotari und Liberi, Furini und Dolci, Sassoferrato und Maratta, Guercino, dann über die neapolitanische Schule in ihrem größten Repräsentanten, Salvator Rosa. Von jedem dieser Künstler ist das Hauptwerk — oder die Hauptwerke — beschrieben und gewürdigt; Zeitstimmen werden mitgeteilt, die uns lehren, was man daran bewunderte oder tadelte: aber, offen gestanden, wird einem nicht immer die Auswahl klar und ganz gewiß nicht die Entwicklung, die die Gesamtheit dieser Maler darstellt oder darstellen soll.

Nun folgt im zweiten Teil die Darlegung der allgemeinen Kunstanschauungen, mit denen Verf. sein Buch hätte anfangen lassen sollen. An einigen Beispielen wird dargetan (S. 44 ff.), wie man dem Schaffen der Vergangenheit ohne Verständnis gegenübersteht, nur das noch begreift, worin sich »ein Anklang an das eigene Fühlen heraushören läßt«. Das Verhältnis zu den großen Meistern, Raphael namentlich, wird gestreift, dann wie man Dürer, Rubens, van Dyck beurteilte, und wie über sie alle Correggio die meiste Bewunderung genoß. Das gibt dem Verfasser Gelegenheit zu dem wichtigen Abschnitt über den Begriff der »grazia«, das meist gebrauchte Wort in aestheticis zu jener Zeit, von Italien dann in die französische Kunstschriftstellerei übergehend (De Brosses' Buch ist voll davon) und für noch ein Jahrhundert die ganze Welt beherrschend. Es folgen einige Daten über den Einfluß literarischer Ideen auf das Kunstschaffen, über die Bedeutung, die man der »invenzione« beimaß, und die Rücksicht auf das »decoro«, die man zu nehmen anfing. Weiter geht der Verfasser auf die Ursachen ein, weshalb wir in den Werken des Seicento meist einen Mangel an seelischer Vertiefung spüren: er findet sie in dem Haften am einzelnen und der »schablonenhaften Auffassung der Wirkungen seelischer Affekte auf den Körper.« Die Zeitgenossen empfanden das, was uns als unwahr erscheint, nicht so, weil ihre Bildbetrachtung »vom einzelnen ausging und den Gesamteindruck kaum in Rechnung zog«.

Im allgemeinen herrscht in dieser Periode eine feminine Tendenz vor, die alles Schroffe meidet, entsprechend der aufgestellten Forderung der

grazia; das Schroffe, Kraftvolle (crudo) wird in Farbengebung, Beleuchtung, Faltenwurf ängstlich gemieden. Den Fragen des Kostüms ist ein besonderes Interesse zugewendet.

Indem der Verfasser uns auf diese Weise durch eine Besprechung der allgemeinen Anschauungen vorbereitet hat, geht er im dritten, dem Hauptteil, auf die einzelnen Meister ein. Zuerst auf den Führer der Naturalisten, Caravaggio. Nicht das Einfache in der Natur lag diesem Geschlecht, sondern das Gesteigerte; die in einsam-aristokratischer Höhe thronende Kunst muß dem Irdischen möglichst fernstehen. Man kann diese Scheu vor der »naturalezza« besonders auch an den Bildnissen jener Zeit studieren; nur sehr wenige sind gemalt worden, die einfach aufgefaßt und frei von Pose sind; selten gelingt die flotte Wiedergabe einer kraftvollen Persönlichkeit. In dieser ganzen Periode entsteht kein monumentales Bildnis. Nach diesem Exkurs kehrt Verfasser zu Caravaggio zurück, dessen Auftreten in Rom eine Revolution bedeutete, schon allein wegen der Themata, die er vielfach behandelte, wegen der naturalistischen Einzelheiten auf seinen Bildern, besonders aber wegen der Wiedergabe des Lichteinfalls, worin ihm in Italien niemand gleichkam. Doch sind die Nachfolger vereinzelt: als Lichtmaler ist besonders Domenico Feti zu beachten. Im Formalen ist die Vorliebe für derbe Typen, daneben der Hang, das Menschliche so wahr als möglich darzustellen (man könnte sich gelegentlich an Jordaens erinnert fühlen) charakteristisch für ihn. Er findet vereinzelt Nachahmung (gelegentlich G. Reni) und Nachahmer, wie Saraceni und Lionello Spada. Sehr lehrreich, wie die Zeitgenossen über diese große und originelle Persönlichkeit urteilten (S. 137ff.). Volle Anerkennung fanden die »Grablegung« in der Chiesa nuova (jetzt im Vatikan) und die — leider fast nicht mehr erkennbaren — Bilder in der Matthäuskapelle in S. Luigi de' Francesi. Man bewunderte an Caravaggio doch hauptsächlich das Kolorit.

Stellt die Kunst Caravaggios eine in seiner Zeit abseits sich entwickelnde Erscheinung dar, so macht uns das Studium der Werke des Annibale Carracci mit der Hauptströmung, welche die ausgehende klassische Kunst mit den Bestrebungen des Seicento verbindet, vertraut. Hier beobachtet der Verfasser sehr richtig, wie oft dieser Künstler, und viele andere mit ihm, durch die bewußte Nachahmung Correggios in Widerstreit mit ihrer derben Naturanlage gerieten; infolgedessen empfinden wir häufig den Widerspruch zwischen dem Wollen dieser Meister und ihrem innern Wesen.

Das bewußte und gewollte Streben nach »grazia« erklärt so vieles von dem, was uns an der Kunst dieser Zeit unsympathisch ist; es tritt selbst bei Künstlern hervor, deren Temperament, wie bei Albani, nach dieser Richtung hin ging. Ausnahmen sind Künstler, wie Sacchi, Lomi, namentlich Furini, Padovanino, Cagnacci u. a. An zahlreichen Beispielen wird ferner dargetan,

wie das Bestreben, psychische Vorgänge in starken Bewegungen anschaulich zu machen, an so vielen unerfreulichen Leistungen die Schuld trägt; ist dieses schon bei Einzelfiguren — bei Magdalena z. B. — der Fall, wieviel mehr in Gruppenbildern und den zahlreichen Martyriumsdarstellungen. Oftmals bewirkt gerade hier das gesuchte Streben nach Anmut besonders auffallende Dissonanzen.

Die Ursache, warum uns die Werke des Seicento vielfach überladen und gesucht erscheinen, findet der Verfasser darin, daß diese Künstler es nicht verstanden, das Wesentliche auszuwählen und das übrige als minderwertig zu behandeln; man wollte möglichst viele Eindrücke. Man muß daher die Unruhe und Unklarheit, die wir Modernen in diesen Bildern empfinden, als »Konsequenz eines bestimmten Ideals« auffassen. Es läßt sich dies aus den urteilenden Stimmen der Zeitgenossen heraushören. Eine Folge solcher »Einzelwertung«, wie Verfasser es nennt, ist das übermäßige Hineinbringen von Gestalten in die Komposition, die mit dem Thema in keinem Zusammenhang stehen (typisch Baroccios Abendmahl in S. Maria sopra Minerva).

Es ist daher falsch, sagt der Verfasser zutreffend, wenn wir die großen Fresken jener Zeit von unserem Standpunkt aus nur dekorativ fassen, in ihrem Zusammenwirken mit dem Raum; denn die Künstler dieser Periode »träumten gedankenvolle Werke zu schaffen«. Geht man nun auf das einzelne ein, so findet man hier, wie sich an den Mythologien der Decke des Palazzo Farnese dartun läßt, den gleichen Gegensatz zwischen »Concetto« und dem Können; gerade wo Annibale die beste Gelegenheit hätte, im Sinne Correggios zu schaffen, versagt er.

Verfolgt man die Entwicklung nach dem siebzehnten Jahrhundert weiter, so kann man den Fortschritt feststellen, der, im modernen Sinn, Guercino gegenüber Guido Reni bei einem ähnlichen Motiv gelang (dessen »Aurora« im Casino Ludovisi): freie Bewegung in weitem Raum gegenüber reliefartiger, bewegter Komposition bei Guido. Auch bei Pietro da Cortona läßt sich von einer neuen Stimmung sprechen, obschon das Neue schwer faßbar ist, da es sich um Nuancen im Frauentypus, Mienenspiel, der Farbengebung handelt. Die gleiche Tendenz, wie sie dessen Fresken im Palazzo Pitti erkennen lassen, läßt sich aus den Fresken des Giovanni da San Giovanni und des Furini in der Silberkammer ebendort herauslesen. Hier und in Arbeiten von Volterrano und Luca Giordano finden wir Symptome, die man »als Vorboten des Rokoko« betrachten darf. Mit einer Besprechung der Hauptwerke Pozzos werden diese Betrachtungen zu Ende geführt. —

Vielleicht ist dem, der sich die Mühe gegeben hat, dem Ref. bis hierher zu folgen, aufgefallen, was ohne Zweifel der stärkste Fehler des Buches ist: die nicht glückliche, z. T. direkt verfehlte Anlage. Ich meine, es hätte sich

diese folgerichtig aus dem Wunsch des Verfassers, die Kunst des Seicento besser verstehen zu lehren, ergeben müssen: nämlich allgemeine Anschauungen und deren Einfluß auf das Schaffen, Charakteristik der Meister der Hauptströmung, dann der besonderen Bestrebungen der Caravaggiogruppe. Das ist mehrfach auf den Kopf gestellt, durchzogen mit allerhand an sich wertvollen, aber den Gedankengang unterbrechenden Ausführungen; und da kein Kapitel eine Überschrift trägt, hat der Leser Mühe, sich zu orientieren.

Ich bedauere dieses im Interesse des Buches, das durch die äußere Form weiterer Verbreitung sich versagt, weil die Tendenz gut ist und das Ganze mindestens von dem regen Interesse des Autors an dem Gegenstand und von langer Vorbereitung zeugt. Dagegen habe ich nicht — oder nur selten — den Eindruck, daß ihm selbst vor den Kunstwerken das Herz aufgegangen sei, daß er schrieb, weil er sich durch inneres Ergriffensein berufen fühlte, deren Herold zu werden. Und ein bißchen Enthusiasmus, selbst etwa auf Kosten absoluter historischer Exaktheit, tut jedem kunstgeschichtlichen Buch gut, das nicht nur Tatsachen darlegen oder Gedankenreihen entwickeln will; nur so kann es Proselyten machen und andere zu eigner Betrachtung anregen.

Der Verfasser macht einmal (S. 177) die Bemerkung: »Wer das Ganze (L. Carraccis Transfiguration) betrachtet, wendet sich unbefriedigt ab; wer jede Gestalt für sich wertet, wird dem gerecht, was der Maler beabsichtigte.« Das ist doch aber das A und O historischer Betrachtungsweise der Kunst, daß man die Intentionen des Künstlers zu ergründen sucht und gewissermaßen mit seinen Augen das Werk anschaut; wie sollte sonst der nach Jahrhunderten Geborene überhaupt ein Werk der Vergangenheit begreifen, ganz wenige ausgenommen? Hierin, in diesem oft entsagungsvollen Einleben in fremde Individualität liegt ja die Stärke des Kunsthistorikers gegenüber dem Selbst-Schaffenden.

Um auf einzelnes zu kommen: vieles, was Verfasser von den Anschauungen und der Kunst des Seicento sagt, ist nicht allein diesem eigentümlich; es paßt z. T. wörtlich auf die vorhergehenden Epochen, was ja dem Verfasser selbst nicht ganz entgangen ist (S. 174). Seine Charakteristik der Evangelisten von Domenichino (S. 161) könnte ebenso mutatis mutandis auf Correggio angewendet werden (vgl. auch die Tafel VI); die Beurteilung, die Caravaggio in seiner Zeit findet (S. 137), wolle man mit der Schilderung vergleichen, die Tintorettos Kunst durch Vasari erhält; und könnte der Tadel, den er (S. 166) gegen Martyrienbilder von Domenichino und Guercino ausspricht, nicht z. B. auch gegen Tizians Laurentius erhoben werden?

Ferner: wie erstickt nicht das spätere Quattrocento den Hauptvorgang oft durch die Fülle der Assistenz; ich erinnere an den Zyklus der Sixtinafresken, an Gozzoli. Man denke bei der Lektüre dieser Seiten (174/5) auch an Tintoretto, Veronese. Der Ref. stößt sich (S. 170/1) an der schönen Pose

des Isaak bei Domenichino: wie würde er die Haltung des Knaben bei Ghiberti nennen? Das Seicento hatte kaum noch Verständnis für die Vorläufer der klassischen Kunst; aber die Vorboten dieser Auffassung kann man schon bei Vasari finden, so wenn er gelegentlich auf die Bellini das Wort »maniera crudetta, tagliente e secca« anwendet (V, 104; cf. VII, 427f.) Die Kostümfrage (S. 80) spielt schon weit früher eine große Rolle; wie oft spricht Vasari nicht von den abbigliamenti, hebt er nicht Kopfputz und schön geordnetes Haar, selbst Schuhwerk hervor (ich verweise hier als Beispiele auf die Stellen im Leben des Rosso, V, 159/160, und des Salviati, VII, 41).

Wenn Verfasser von der Überschätzung des »concetto« im Bilde und von dem »wissensprotzigen Zug . . . in dem Wirken vieler Künstler« spricht (S. 59), so schlägt er vielleicht den Einfluß, den das Publikum auf das Schaffen hat — als Besteller —, zu gering an, das gewiß (und gerade in Italien) in der Kostümfrage bei den Bildnissen, die man bestellte, dezidierte Wünsche zu erkennen gab (S. 93 ff.; die wichtige Beobachtung S. 103). Aber auch für diese Erscheinungen kann man doch viel früher Analoga finden: ich erinnere an die Bilder für Isabella d'Estes Camerino (die sind doch gewiß »wissensprotzig«!), an den Zyklus aus Philostrats Gemälden, den sich Alfonso von Ferrara malen ließ, um wieder nur ein paar Beispiele zu nennen. Ein Musterbeispiel ferner Annibale Caros Programm für die Fresken des Schlafzimmers in Caprarola.

Die Liste der »wenigen sympathischen Werke der Bildniskunst« würde sich, glaube ich, unschwer vermehren lassen: mir fallen gerade ein das wundervolle Knabenbild von Carlo Dolci im Pal. Pitti, das man diesem nicht leicht zutraut, das eminente Porträt des jugendlichen Domenichino in Darmstadt oder das kleine weibliche Porträt von Furini in der Cenacolo di Foligno-Galerie in Florenz, gemalt wie ein Vermeer.

Wenn Verfasser S. 8 von Baroccio sagt, er sei als Erscheinung zu Ende des 16. Jahrhunderts von Interesse, direkte Anregungen fehlen später, so darf ich u. a. an Maratta erinnern, der ohne jenen kaum zu denken ist. Dann ein Einzelurteil, das ich ganz unbegreiflich finde: „was Caravaggio an landschaftlicher Szenerie bei figuralen Darstellungen bietet, wie etwa in der Ruhe auf der Flucht (Gal. Doria), sei nicht beachtenswert (S. 113).« Ja wo findet man denn überhaupt eine stimmungsvollere Landschaft, als diese, das Stückchen Wiesengrund am Fluß, den Ausblick aufs jenseitige Ufer mit der schönen Baumgruppe und auf die Hügellinie? Dabei ein so liebevolles Eingehen auf die einzelnen Pflanzen, die dem Boden entsprießen, daß man sich an den Wiesenhaag in Botticellis »Frühling« erinnert fühlt. Ich habe nie die römische Galerie besucht, ohne stets von neuem durch dieses liebliche Naturabbild bewegt zu sein. —

Völlig verkennt Verf. die Aufgabe des Historikers, wenn er, Guercino charakterisierend, sagt (S. 155): »was trieb Guercino dazu, sanft und anmutig sich zu gebärden? Für den Historiker war er auf Bahnen zu schönen Zielen, was veranlaßte ihn, es einem Guido Reni gleichzutun?« Es muß eben doch wohl ein innerer Drang dagewesen sein; der Historiker hat die Aufgabe, solche Wandlungen des künstlerischen Stils zu beobachten, zu begreifen, zu erklären; aber er kann nicht verlangen, daß der Schaffende sich nach ihm, dem Urteiler ferner Jahrhunderte, richtet. — Das heißt denn doch die Dinge auf den Kopf stellen.

Endlich eine kleine tatsächliche Anmerkung; der »unbekannte Verfasser« des Discorso della pittura, den Gualandi gedruckt hat (S. 91), ist Giulio Mancini.

Ich würde den »Betrachtungen« Schmerbers nicht eine so ausführliche Anzeige gewidmet haben, wenn ich ihnen nicht als dem ersten Versuch, sich mit der Kunst des Seicento wieder ernsthaft auseinanderzusetzen, eine größere Bedeutung beimäße. Auch würde es unbillig sein, nicht anzuerkennen, daß der Verf. den Monumenten dieser Epoche ein eingehendes und sorgfältiges Studium hat angedeihen lassen, daß er die Quellenschriftsteller gut kennt und wohl anzuwenden weiß. Aber wenn, wie ich fürchten muß, dieses Buch nicht dazu führen wird, für das Seicento über den kleinen Kreis unabhängig Kunst Betrachtender hinaus Sympathien zu erwecken, so liegt die Hauptursache darin, daß von dem Verf. selbst gilt, was er in der Einleitung von der Gegenwart generell sagt: »ein sympathisch-kongeniales Mitempfinden ist nicht vorhanden.« Nur einer, in dem diese Kunst neu lebendig geworden ist, wird berufen sein, als ihr Prophet aufzutreten. *G. Gr.*

Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von Peter Paul Rubens von **Karl Großmann.** Heft XLV zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heitz und Mündel, Straßburg, 1907.

Vorliegendes Buch ist aus einer Leipziger Seminararbeit hervorgegangen und verdient als Erstlingswerk sicherlich alles Lob. Die 17 Seiten lange geschichtliche Einleitung, die sich im wesentlichen auf ein Exzerpt aus den bekannten größeren Rubensmonographien beschränkt, hätte freilich etwas beschnitten werden können. Überhaupt hätte die Arbeit sicher durch entsprechende Kürzung, etwa als größerer Aufsatz, sehr gewonnen, da dann das, worauf es dem Verfasser ankam, wirksamer in Erscheinung getreten wäre. Großmann versucht vor allem eine künstlerische Analyse der Gemälde zu geben, und man liest seine Darlegungen mit Freude und Nutzen, um so mehr als der Verfasser hier im Gegensatz zu den meisten kunsthistorischen Arbeiten

auch auf die Farbe näher einzugehen versucht. Daß er hierbei freilich über eine Deskription des Einzelnen nicht hinausgekommen ist und die hier zu behandelnden Probleme nicht von systematischen Gesichtspunkten aus betrachtet, wird man bei einem Erstlingswerk verzeihlich finden. Die Vorarbeiten auf diesem Gebiete sind ja ohnedies spärlich genug. Scharfsinnig und treffend sind auch die formalen Analysen, nur darf man sich hier nicht an den mancherlei barocken Satzwendungen stoßen, die durch allzueifrige Verwendung der Terminologie des Lehrers des Verfassers entstanden sind. »Aus der Region der elementaren Kraftentfaltung und der Körpernähe, der physischen Betätigung, die den Stimmungsgehalt des Ereignisses oben in Formen und Linien ausdrückt, gewinnt der Blick mit dem Schiff den raumschaffenden Körper, auf dessen Oberfläche sich die Szene abspielen kann« usw. würde sich doch sicherlich einfacher ausdrücken lassen. Der Verfasser sieht für mein Gefühl überhaupt etwas zu »klassisch«, zu formal.

In diese spanischen Stiefel läßt sich Rubens' Geist nicht ohne Not zwingen, trotzdem er einen so unendlich fein ausgeprägten Sinn für formale Probleme und die proportionellen Differenzierungen der Massen gehabt hat, wie das vor allem sein Verhältnis zu Raffael beweist. Aus diesem Grunde hätte man auch in dem Schlußkapitel über so manchen Punkt mit dem Verfasser zu rechten. Rubens ist hier zu sehr unter dem Gesichtswinkel römischer Renaissance gesehen. Seine Persönlichkeit und vielleicht auch die Kritik kommt dabei wohl zu kurz. Der Verfasser meint beispielsweise von der Krönung Marias in St. Denis, daß Rubens hier ein Repräsentationsbild geschaffen habe, »das als eines der mächtigsten und lebendigsten Denkmäler der Kulturgeschichte der Zeit angesehen werden muß, dem nicht leicht ähnlich Großes und Vollkommenes an die Seite gestellt werden kann«. Was diesem Gemälde von Rechts wegen an die Seite gestellt werden müßte, ist Tizians Tempelgang der Maria in der Akademie von Venedig. Rubens Bild ist eine frei impressionistische Umdichtung der Tizianschen Komposition. Wenn der Verfasser diesen vielfach nur nach dem Gedächtnis verwerteten italienischen Vorbildern näher nachgegangen wäre, hätte er sich die Charakteristik der Bilder entschieden erleichtert und er wäre dann auch wohl von selber zu einer mehr kritischen Behandlung der Lösung der künstlerischen Probleme in Rubens herrlichem Gemäldezyklus getrieben worden.

Fritz Burger.

Heinrich Höhn. Studien zur Entwickelung der Münchener Landschaftsmalerei vom Ende des 18. und vom Anfang des 19. Jahrhunderts. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 108, Straßburg, Heitz, 1909.)

In der anregend geschriebenen Einleitung schildert der Verfasser das Erwachen des Naturgefühls, wie es sich vom Beginn des 18. Jahrhunderts ab besonders in Literatur und Musik bemerkbar macht. An den Anfängen der realistischen Landschaftsmalerei, die Ende des 18. Jahrhunderts einsetzt, hat München wesentlichen Anteil genommen. Eine Skizze Münchener Kunstverhältnisse um diese Zeit leitet die Schilderung ein; die Überführung der Mannheimer Galerie nach der bayrischen Hauptstadt wird entsprechend gewürdigt. Die 1808 unter staatliche Verwaltung gestellte Zeichnungsakademie brachte unter Langer den Klassizismus zur Geltung und bekämpfte den frischen Zug zu realistischer Auffassung, die besonders das Studium der alten Niederländer pflegte, mit wahrem Despotismus. Es ist interessant, von den mannigfachen kritischen Äußerungen jener Zeit, dem Hin und Her der Parteien zu lesen: erinnert das alles doch lebhaft genug an manche Kontroverse unserer Tage. Die Ansicht von der sekundären Bedeutung der Landschaftsmalerei, die in erster Linie Cornelius vertrat, hat, wie die Aufzeichnungen des Grafen Schack beweisen, noch lange genug nachgewirkt.

Einer der ersten bayrischen Künstler, die mit schwachen Kräften, aber mit herzlicher Heimatsliebe landschaftliche Aufgaben zu lösen suchten, war J. G. Wintter. Wesentlich bedeutender erscheint Ferdinand Kobell, der sich durch stetes Naturstudium sowie durch Beschäftigung mit den Altniederländern bildete. Der Verfasser verteidigt den Künstler gegen den Vorwurf Pechts, einzig ein Nachahmer Claude Lorrains und verschiedener Niederländer gewesen zu sein, und betont Kobells frischen Natursinn, der sich mehr noch in seinen graphischen Arbeiten als in seinen Bildern zeigt. Seine Kunst wird vom Verfasser dahin präzisiert, daß sie die »endgültige Loslösung der deutschen und damit auch der Münchener Landschaftsmalerei vom Manierismus vollzieht«. Als Fortsetzer der Kobellschen Tradition ist Georg von Dillis anzusehen, der auch persönlich durch seine Beziehungen zum bayrischen Kronprinzen und als Teilnehmer an dessen Italienreise Interesse gewinnt. — Wilhelm von Kobell, der Sohn Ferdinand Kobells, schließt sich zunächst eng an Claude an; allmählich erst bildet er sich an Aufgaben, die ihm die nähere und weitere Umgebung Münchens bot, zu einer unmittelbareren Landschaftsauffassung heran. Bei der Besprechung der Radierungen des Künstlers erwähnt der Verf. als von Andresen nicht aufgenommen sechs Ansichten bayrischer Gegenden, die nach seiner Ansicht zweifellos von Kobell herstammen. In den Gemälden geht Kobell über seinen Vorgänger Dillis ebenso wie über die gemeinsamen niederländischen Vorbilder hinaus: aus seiner »Belagerung von Kosel« von 1808 (jetzt Armee-Mus. München) spricht eine durchaus eigne Naturauffassung, besonders ist das Lichtproblem mit neuen Mitteln gelöst. — Max Joseph Wagenbauer gelangt von den klassizistischen Kompositionen seiner

Frühzeit zu einem »schlichten Realismus«. Seine Landschaftsbilder sind um so bemerkenswerter, als sie, mehr wie die Tierszenen, dem niederländischen Urbild fernbleiben und als wirklich originale Landschaftsschöpfungen des 19. Jahrhunderts gelten können. — Der letzte der behandelten Künstler, Joh. Jakob Dorner der Jüngere, macht sich allmählich von seinen Vorbildern Everdingen und Ruysdael los und dringt, mit starkem koloristischem Sinn begabt, zu einer liebevollen Naturbetrachtung durch, die aus allen seinen sehr ungleichmäßigen Werken spricht. — Mit einem Ausblick auf die Kunst Bürkels, auf die Höhn nicht eingeht, weil sich in ihr bereits die »Stimmungslandschaft« darstellt, und einer kurzen Inhaltsreplik schließt der Verfasser. Die Künstler, denen er mit anerkennenswerter Sorgfalt und aufrichtiger Begeisterung nachgegangen ist, haben als erste im Beginn des 19. Jahrhunderts durch ihr Naturstudium der Landschaftsmalerei die Wege gewiesen: auf dem, was sie erreichten, konnten Männer wie Rottmann und Schleich weiterbauen.

Es ist nicht leicht, dieses Buch zu lesen. So dankenswert die große Materialfülle ist, die der Verfasser bringt, so wenig fruchtbar erscheint es für den Leser, die lange Reihe der Beschreibungen von Gemälden, Zeichnungen usw. durchzuarbeiten: eine katalogmäßige Behandlung wäre da besser gewesen. Am bedenklichsten ist aber das Fehlen jeglichen Registers, ohne das ein Nachschlagen, überhaupt ein Befragen des Buches fast zur Unmöglichkeit wird. Und das ist um so bedauerlicher, als durch die warmherzig und geschmackvoll geschriebene Arbeit gewiß manche Lücke ausgefüllt wird. *J. Sievers.*

Berichtigung?

Herr Dr. Hans Tietze in Wien schreibt mir, ich hätte in meiner Besprechung der beiden ersten Bände der Österreichischen Kunsttopographie (Repert. XXXII S. 192 ff.) zwei Irrtümer begangen, die er mich zu berichtigen bittet. Selbstverständlich komme ich einem solchen Wunsche entgegen soweit als möglich. Es handelt sich um die Dominikanerkirche in Krems und die Michaelskirche in Heiligenstadt. Ich hatte sie als Beispiele dafür angeführt, daß mir die Baubeschreibungen des Verf. zur Gewinnung eines anschaulichen Bildes öfters nicht genügten. Was nun die Kremser Kirche betrifft, so fühlt sich der Verf. dadurch gerechtfertigt, daß er geschrieben habe, sie sei im Grundriß der Steiner Bettelordenskirche ähnlich. In der Tat, dieser Satz kommt in dem Bande vor und ist von mir übersehen worden. Aber wo steht er? Nicht unter

Krems, sondern 234 Seiten von diesem Artikel entfernt in der kunstgeschichtlichen Übersicht des Bezirks! Es ist doch eine starke Zumutung an den Benützer des Inventars, daß derselbe, um die Baubeschreibung eines Denkmals zu verstehen, im Kopfe haben muß, was an einer ganz anderen Stelle davon ausgesagt ist. Aber auch damit wäre dem Leser im vorliegenden Fall nur wenig geholfen. Denn er erfährt aus der »Übersicht« von der Ähnlichkeit des Grundrisses mit einem anderen Grundriß, aber immer noch nichts — was ich vornehmlich vermißt hatte — von dem Aufbau des Querschnitts. In seiner brieflichen Erläuterung sagt der Verf. nur, das Wegbleiben einer allgemeinen Charakteristik der (in den Einzelheiten ziemlich genau beschriebenen) Kirche sei ein Versehen, das nur dieses eine Mal vorkomme. — Leider muß ich sagen, daß auch der zweite Fall nicht wesentlich anders liegt. Wer bei Tietze den »Pfarrkirche zum hl. Michael« überschrieben Artikel liest, kann nichts anderes glauben, als daß die Beschreibung von einem noch bestehenden Gebäude handele. Dem ist aber nicht so. Sie bezieht sich auf das 1894 abgetragene Gebäude. Wunschgemäß trage ich diese Berichtigung nach. Die Abtragung ist allerdings vom Verf. erwähnt worden, aber auch wieder an einer anderen, als der allein ihr zukommenden Stelle. Im übrigen ändert die Aufklärung dieses, wie man sieht für den Leser unvermeidlichen, Irrtums nichts daran, daß die gegebene Beschreibung unzulänglich ist.

So vermag ich beim besten Willen von meinem ursprünglichen Urteil nichts abzuziehen; eher noch müßte es verschärft werden! Die wissenschaftliche Leistung Tietzes hat mir Achtung eingeflößt. Zu den Pflichten, die der Verf. einer Kunsttopographie übernimmt, gehört aber auch diese, bei jedem Satze, den er niederschreibt, sich in die Lage des mit dem Gegenstande noch gänzlich unbekannten, nach schneller und sicherer Auskunft verlangenden Benutzers hineinzudenken. *Dehio.*

INHALT.

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, München, Alte Pinakothek

zu adressieren.